

# Ibsen og nasjonalromantikken

*Norrøne og folkelige motiver i Hærmændene på Helgeland,  
Kongs-emnerne og Gildet på Solhaug*

**Ekaterina Berberska**



Masteroppgave ved Ibsen-senteret

UNIVERSITETET I OSLO

15. 05. 2008

## Innledning

Ibsens verker med norrønt emne tilhører ikke hans verdensberømte forfatterproduksjon. Ikke alle vet at Ibsen ikke bare skrev om samtiden, men at han også hentet inspirasjon fra den norske kulturens opphav – de norrøne kildene, folkesagnene og folkevisene. Derfor ville det være interessant å se nærmere på den unge Ibsens diktning og måten han behandlet disse norrøne og folkelige kildene på.

I min masteroppgave vil jeg konsentrere meg om to historiske skuespill av Ibsen med bakgrunn i de norrøne kildene, *Hærmændene på Helgeland* og *Kongs-emnerne*, og om dramaet *Gildet på Solhaug* som bygger på folkesagnene og folkevisene. Det er spennende å se på hvordan det gammelnorske miljøet ble skildret, hvilke tanker og ideer Ibsen hadde om sine forfedre og deres levemåte og verdenssyn. Det vil være utfordrende å analysere hvilke begrep og forestillinger Ibsen brukte for å skape et virkelighetsnært og realistisk norrønt miljø. Det er mitt mål å lete etter typiske norrøne begrep og motiver i Ibsens to første dramaer, finne ut hvor mange de er og på hvilken måte de forekommer i teksten. På hvilken måte har han lånt motiver og karaktertyper fra norrøne sagaer og eddadikt? Hvor har Ibsen funnet inspirasjon til disse verkene? Hvor godt kjente Ibsen de norrøne kildene han hentet inspirasjon fra?

Jeg vil også sammenlikne Ibsens stil og uttrykksmidlene han brukte i *Hærmændene på Helgeland* med stilen og uttrykksmidlene i kildene fra norrøn tid.

Når det gjelder *Kongs-emnerne*, skal jeg behandle et hovedmotiv som gjennomsyrrer hele stykket, nemlig den norrøne forestillingen om lykken som Ibsen har lånt fra de norrøne kildene.

Med tanke på de folkelige kildene tar jeg i betraktning *Gildet på Solhaug* og sammenligner handlingen i stykket med noen folkesagn og folkeviser. Det er tydelig hvordan Ibsen har lånt motiver og trekk fra en rekke av disse folkelige kildene.

Men først og fremst skal jeg prøve å finne svar på følgende spørsmål: Hva er grunnen til at Ibsen valgte norrøne og folkelige motiver i sine tre tidlige dramaer? Hva ville han oppnå med det?

Jeg skal først gi et bilde av tidsånden, den nasjonalromantiske strømmingen i begynnelsen av 1800-tallet, som også Ibsen var representant for. Dette utgjør første del av oppgaven – å beskrive opphavet og utviklingen av nasjonalromantikken og se på den i forhold til Ibsen. Hva gikk den nasjonalromantiske bevegelsen ut på? Når og hvordan ble Ibsen en del av denne bevegelsen? Hvilke av hans verker er emblematiske for nasjonalromantikken? Jeg vil belyse hva slags verdier nasjonalromantikken fremmet og Ibsens deltakelse i tidsånden. Jeg vil gå nærmere inn på hvorfor Ibsen har vendt seg til emner med bakgrunn i norrøne og folkelige kilder.

For å beskrive den nasjonalromantiske bølgen i norsk kultur i midten av 1800-tallet, bruker jeg flere kilder. Først kommer jeg til å gi et mer generelt bilde om nasjonalromantikken og de ulike måtene den ble representert på, d.v.s. ikke bare i litteraturen, men også innenfor malerkunst, musikk, historieskriving, og ikke minst språkbevegelsen.

Siden innsnevrer jeg meg mot måten litteraturen ble påvirket av nasjonalromantikken. Hvilke betydningsfulle forfattere skrev i nasjonalromantisk ånd?

Jeg skal belyse spørsmålet om hva slags forhold Ibsen hadde til de norrøne kildene og hvorvidt han kjente dem. Jeg skal også klargjøre grunnene til at Ibsen brukte stoff og motiver fra den norrøne litteratur for sin diktning. Hva ville han oppnå med det?

Jeg kommer til spørsmålet om hvilke av Ibsens verker som var emblematiske for nasjonalromantikken, og konsentrerer meg om tre av dem, *Hærmændene på Helgeland*, *Kongs-emnerne* og *Gildet på Solhaug*. Hvor har Ibsen funnet inspirasjon til disse verkene som bygger på den norrøne tiden og på folkesagn og folkeviser? På hvilken måte har han lånt motiver og karaktertyper fra norrøne sagaer? Prøvde han å etterligne den eldgamle norrøne stil i sitt drama? Hvordan er de folkelige kildene representert i *Gildet på Solhaug*? På hvilken måte har Ibsen hentet inspirasjon fra dem?

Jeg kommer fra Bulgaria og skriver om Ibsens forhold til de norrøne kildene på norsk fordi man i Bulgaria synes at røttene til den skandinaviske litteratur, de norrøne kildene, er viktige og at all senere litteratur bærer preg av den. På universitetet i mitt hjemland har man til og med prøvd å finne paralleller mellom moderne skandinavisk litteratur og norrøn litteratur.

## Nasjonalromantikken i Norge

Den første form av romantikk som nådde Norge, skriver Kristian Elster, kom over Danmark og skapte etterligninger av den tysk-danske fantastiske roman, det danske sørgespill, og den romantiske subjektive lyrikk. Edvard Beyer skriver at det som da skjedde i Norge, har Moltke Moe gitt navnet ”det nasjonale gjennombrudd”. Til forutsetningene for nasjonalromantikken i Norge hørte både allmenneuropeiske strømninger og særnorske kulturforhold. Sterke impulser kan føres tilbake til Herder og Heidelberg-romantikken, som gjerne hadde gått veien om Danmark, skriver Harald og Edvard Beyer. Tyskeren Johann Gottfried Herder (1744-1803) er den første som er seg fullt og klart bevisst den romantiske bevegelsen. Han søkte i all sin forskning det opprinnelige og det nasjonale. Til den opprinnelige poesi, den som ennå levde på folks tunger, til folkepoesien måtte man søke tilbake. Derfor måtte man også dyrke det nasjonale, ikke alene i poesien, men i historien, og hermed fulgte svermeriet for det særlig germanske. Den dikter fortjente den største beundring, som sto det opprinnelige nærmest og i hvis verker man sterkest kunne spore utslag av folkeånden. Folkevisesgranskningen, den nasjonale historieskrivning og språkbevegelse og den nasjonalromantiske diktning kan føres tilbake til Herders virksomhet (Elster, s. 178). Men også Walter Scotts romaner og *Fritiofs saga* av Tegner hadde forberedt grunnen for de nye nasjonalromantiske stemninger, ifølge Beyer.

Det er denne romantiske bevegelsen som når Norge i 1850-årene. Interessen for norsk historie, folkeliv og landskap hadde gjort seg gjeldene i litteraturen helt fra omkring 1770, men den fikk langt større bredde og dybde og langt sterkere virkninger i 1840-årene (Beyer, s. 149). Overalt gjør den nye hjemlige følelse seg gjeldende, i maleriet, i musikken, i scenekunsten, men fremfor alt og avgjørende i den historiske forskning, i språkbevegelsen og gjennom nedtegnelsen av de norske folkeviser og eventyr (Elster, s. 178). Bak det meste av tidens diktning, kunst og humanistiske vitenskap ligger ønsket om å fylle tomrommet i norsk kulturell og litterær historie, knytte en forbindelse mellom det gamle og det nye Norge, skriver Beyer.

Billedkunsten hadde alt i J. C. Dahl en nasjonalpreget stor kunstner, som søkte de hjemlige motiver, og som i *Birk i Storm* hadde skapt et maleri som ennå den dag i dag virker som et symbolsk uttrykk for norsk ånd. En rekke ypperlige malere fulgte etter, som dyrket det nasjonale maleri med hjemlige motiver fra natur og folkeliv, malere som Thomas Fearnley,

Adolf Tidemand, Carl Sundt Hansen, Hans Gude, Herman August Cappelen og Johan Fredrik Eckersberg. I musikken er det Halfdan Kjerulf, hvis melodier ved sin skjønn, inderlige og hjemlige klang ble dyrebare i alle hjem, Reissiger og Ole Bull, som aldri mistet sin nasjonale begeistring.

Det er en enkelt begivenhet i disse år, som mer en noen annen gir et levende bilde av den nasjonalbegeistrede stemning, i dens styrke, dens naivitet og dens usikkerhet, skriver Elster. Den 28. mars 1849 ble det på Christiania Theater arrangert en nasjonal aftenunderholdning. Forestillingen innlededes med en ouverture av Reissiger, arrangert over norske folkemelodier. Welhaven hadde skrevet en prolog som ble fremsagt av en dansk skuespiller og deretter ble det vist en rekke tablåer, særlig over malerier av Tidemand og Gude, "Aften paa Krøderen", og det som gjorde størst lykke, "Brudfærden i Hardanger", ledsaget av A. Munchs dikt med melodi av Kjerulf. Ole Bull spilte sitt "Vildspel i Lio" og "Sæterbesøg". Jørgen Moes "Fanitullen" ble deklamert av en dansk skuespiller som innledning til Tidemands "Mandefald i Bondebryllup".

Norsk malerkunst, musikk og diktning rykket inn på teateret, men skuespillkunsten var ennå utelukkende dansk, skriver Elster. Ole Bull kastet seg inn i arbeidet for å skape et norsk teater, og allerede 2. januar 1850 kunne den første nasjonale scene åpnes i Bergen. Samtidig fikk Christiania Theater sine første norske kunstnere. Men det vedble å være danskpreget. Hele den nyvakte begeistring for å skape et teater med utelukkende norske kunstnere ledet til det store teaterslag på Christiania Theater den 6. mai 1856. Dets leder var den mann som skulle trumfe kravet igjennom, Bjørnstjerne Bjørnson (Elster, s. 179).

Et utslag av den romantiske opptatthet av stammeslektskap, men motsatt den særlig nasjonalhistoriske begeistring, var *skandinavismen* som i disse årene skjøt fart, ifølge Elster. I Norge ble den aldri mer enn en studentbevegelse uten rot i folkets sympati. Det første skandinaviske studentmøte ble holdt i 1843, det neste i 1845 og siden fortsatte de utover inntil bevegelsen fikk sitt elendige sammenbrudd ved krigen i 1864. I Danmark bar bevegelsen et håp om en ny union. Men denne tanken vakte liten gjenklang i skandinaviske kretser i Norge, og det skyldtes i særlig grad den nye nasjonalhistoriske vitenskap. Dens hovedmann P. A. Munch tok avgjort standpunkt mot den. Han avviste med kraft ethvert forsøk på å gjøre til felleseie det som i virkeligheten tilhørte Norge som særeie.

Nasjonalromantikk betydde også en ny fart i den norske historieskrivningen. Den norske nasjonalhistoriske skole har i det 19. århundre sin første innvarsling ved interessen for sagalitteraturen (Elster, s. 181). Jacob Aalls (1773-1844) oversettelse av kongesagaene kom i 1838-39, og i 1844-48 hans *Erindringer som Bidrag til Norges Historie*. For tidsskriftet *Saga*, som Storm Munch ga ut fra 1816 til 1820, hadde Aall oversatt islandske ættesagaer: *Laksdøla* og en del av *Njála*, skriver Fredrik Paasche (MCMLIX, s. 354). Tyve år etter kom hans oversettelse av *Heimskringla* og sagaene om Sverre og Håkon Håkonsson. Jacob Aalls saga-arbeide ble av de samtidige regnet til hans største fortjeneste av fedrelandet. Kongesagaene var gjengitt slik at de virkelig skapte en følelse av fortid. Aall skriver at han har ”søgt at følge Snorres værdige og simple Sprog, og saameget muligt brukt et Sprog, der kunde være et passende Bindemiddel imellem den gamle og nye Tunge” (sitert etter Paasche, MCMLIX, s. 355). Setningsbygning og ordvalg er bestemt av den islandske grunntekst og i noen monn av norsk dialekt. Det må være en oversetter tillatt, sier Aall, å akte på det gamle mål slik det lever i menigmanns tale. Men av frykt for ”at bortfjerne seg fra det Passende, Forstaaelige og Tækkelige” motsto han mange ganger de lokkende ”Toner fra Oldtiden”. Han kunne ikke unngå stilblandning, og det hendte at setninger i sagastil fulgtes av tunge skriftspråkkonstruksjoner; ord fra dansk romantisk diktning kom inn mellom islandske og norske. Men tross alle svakheter var Aalls tekst et stort fremskritt i retning av det hjemlige og av ”Udspringet”. Og dikterne hadde fått noe å gå etter. Det var gjennom den nye sagaoversettelsen Ibsen og Bjørnson ble kjent med kongesagaen (Paasche, MCMLIX, s. 355).

Den systematiske forskning innen den nasjonalhistoriske skole innledes med Jacob Rudolf Keyser (1803 – 1864) hvis studier samlet seg om de nordiske folks oldtid og middelalder. Han understreket at den norrøne litteratur var islandsk og norsk, ikke fellesskandinavisk, og formet for første gang den innvandringsteori hvoretter nordmennene var trengt inn over Lappland til Nordland og Trøndelag. Det var en teori som P. A. Munch grep og førte videre og ga agitatorisk form i den kraftpatriotiske setning: ”Norge er den nordiske Nationalitets Udgang, Fokus og Centrum” (Elster, s. 182).

P.A. Munch er tidsperiodens største begavelse, mener Elster. Sammen med riksarkivar Chr. A. Lange og språkgranskeren Carl R. Unger utga Keyser og Munch en lang rekke oldnorske kildekrifter. Selv opptrer Munch i litteraturen som historiker, språkforsker, etnograf, arkeolog og geograf. Munchs hovedverk, som fikk en overveldende innflytelse på det norske

åndslivs utvikling og bl.a. på Ibsen, er *Det norske Folks Historie*, i 8 bind, som utkom i årene 1851-1863. I 1831 utga Faye sin *Norges Historie til Brug ved Ungdommens Underviisning*, skriver Fredrik Paasche (MCMLIX, s. 532). P. A. Munch skrev en lengre anmeldelse av verket. Han sier her at den norske historie, som hittill ”blot underordnedes den danske”, krever arbeid fra grunnen av. Munch nevner hvor viktig det er at framstillingen føres ned til ”de sildigste Tidene”. Men de fjernere tidene opptok ham mer, med størst varme taler han om dem. Det er nødvendig ”at udbrede almeen Kundskab om hine store Forfædre, om Norges forrige Forfatning, der i Forhold til Tiden var saa fortrinlig, ja næsten mageløs”. Sagatiden lokket av flere grunner; den var merkelig, og den var aktuell, alle talte om ”hine store Forfædre”. Man ønsket å gi Norge jevnbyrdighet med de andre nordiske land; og så måtte ”det gamle Riget” bli et særskilt takknemlig emne. Historikerne samlet seg om det; og under arbeidet for å hevde det norske – ”Landets Ære” sier Munch – førte de frem teorier som fikk vitenskapsmenn i nabolandene til å undre seg og ergre seg over ”den norske historiske Skole”. I arbeidet fra 1832 og 1838 kom Munch inn på likhet og ulikhet mellom hovedspråkene i Norden og grep langt tilbake i tiden. Hans mening var: det finnes en opprinnelig forskjell mellom språkene, og den beror på etnografiske forhold. Det er to ”Hovedstammer” i Norden, skriver Paasche. Den ene kom fra Tyskland til Danmark og Syd-Sverige, det er Goternes folk; den andre kom fra Russland – ”om og over den botniske Bugt” – til Norge og Nord-Sverige, det er nordmennenes folk. De to folk støtte sammen i krig, og goterne lå under for nordmennene, eller som man sa: for svear og daner. ”Nordmændene talte det gamle norske Sprog, omtrent det samme, der nu tales paa Island, og meget ligt mange af vore Almue-Mundarter. Det vedligeholdte sig uforandret i Norge, hvor ingen foregaaende Beboere vare; Danerne derimod begyndte tidlig at blande Sproget med det beslægtede Gothiske, der taltes af de Undertvungne. Med Svearne gikk det omtrent ligedan” (sitert etter Paasche, s. 532-533). Munch har tatt denne læren frem også i *Det norske Folks Historie*; han endret den i enkeltheter, men ikke i hovedtrekkene. Det måtte irritere i Danmark at Munch og Keyser stadig brukte ordet ”Nordmænd” om erobrerfolket som gikk sydoover. Og dårligere enn noen gang passet det danskene å høre at de ikke var så nordiske som de andre folk i Norden. I Danmark var det etter hvert blitt vanlig å si ”oldnordiske” om det gamle norrøne; men nå ville de norske historikere oppheve det ”oldnordiske” fellesskap. Allerede i 1831 hadde Munch satt grense med å bruke ordet ”oldnorsk” om språket de norrøne skrifter er forfattet i; et par år etter hevdet professor Steenbuch at ”norræn”, som

man ofte oversatt med nordisk, i virkeligheten har betydningen norsk. Og i sin avhandling av 1839 sa Keyser: Det norrøne eller oldnorske språk, slik vi kjenner det fra gamle skrifter, fantes ”i sin reneste og fuldkomneste Form” i Norge og de norske nybygder; det gikk nok over Sverige og Danmark også, men taltes ikke der så rent. ”Det egentlige Oldnorske i Norge” er ”Rodsproget”; svensk og dansk er ”dets Afledninger”. Hvor det gjaldt den norrøne litteraturens tid, kunne Munch og Keyser med god grunn tale om språkforskjell i Norden, og dermed om litteraturen som den ”egentlige” norske stammes eiendom, skriver Paasche (MCMLIX, s. 534). I Tyskland sa Henrich Steffens i 1842 at hos nordmennene, og bare hos dem, er ”kilden til all vår mytologiske kunnskap”. Men fra dansk og svensk side ble det lenge hevdet at den norsk-islandske litteratur var uttrykk for en felles nordisk kultur. Det spurtes ikke bare: nordisk eller norsk? Islandsk språk, islandsk litteratur – det var også gamle betegnelser i vitenskapen. For den norske historiske skole var ”Islandsk” ikke bedre enn ”Oldnordisk”; ”Oldnorsk” skulle det være. P. A. Munch skriver til Jacob Grimm 1847: Litteraturen i Norge og på Island ”udviklede sig i stadig Vexelvirkning, medens Norge dog var Hovedlandet”, det meste av litteraturen ”opstod fra, i, ved og for Norge”. Munchs landsmenn sluttet tidlig å tale om ”islandsk” litteratur. I 1844 sier Henrik Wergeland om sagaene: ”De fleste ere skrevne af Islændere, og da disse vare af norsk Blod, og oftest norske Undersaatter, og da de Begivenheder, de fremstille, især ere indflettede i den norske Historie, tilhøre de vor Literatur, som i dem og i Snorre Sturlesøns Heimskringla – besidder sin kostbareste nationale Skat” (sitert etter Paasche, MCMLIX, s. 534).

Med nasjonalromantikken kom også interessen for norske sagn. Andreas Faye (1802-69) utga i 1833 sine *Norske Sagn*, skriver Paasche (MCMLIX, s. 352). En del av stoffet hadde han tatt fra trykte arbeider, en del var meddelt ham skriftlig – av andre interesserte, mellom dem Henrik Wergeland – og en del hadde han fått seg fortalt. Brødrene Grimms utgave av tyske sagn hadde lært ham meget. I likhet med de tyske brødrene mente den norske forsker at troskap mot tradisjonen var det rette prinsipp for sagnfortellingen; romantiserte norske folkesagn hadde stått i aviser og tidsskrifter, Faye ville ikke ”udpynte”, men gjengi sagnene slik han hadde ”erholdt” dem. I utgaven fremhever Faye sterkt ”den Interesse og Nytte, en Sagnsamling kan have” for historikeren, for mytologen og endog for naturforskeren. Utgiveren hadde håpet at sagnsamlingen ville få noen betydning for litteraturen. En dikter, skrev han, ”kan med større Frihed benytte sig af mythiske Væsener, naar han veed, at disse



leve i Folkets Minde” (Paasche, MCMLIX, s. 353). ”Mig vilde det meget glæde, om denne Samling af Sagn kunde tjene vore unge Skjalde til en Slags Haandbog, og opmuntre dem til – at blive mer Folkedigtere, end tilforn har været Tilfælde” (Faye, s. IV). Faye fikk se sitt håp gå i oppfyllelse. Faye ga ut sine *Norske Folkesagn* på ny i 1844. Ellers var det mest med historieskrivning han bidro til litteraturen. Hans *Norges Historie til Brug ved Ungdommens Underviisning* (1831) viser frem en skildring av ”Levemaade, Sæder og Cultur” som går side om side med fortellingen om ”Konger, Krige og Slag”, forfatteren vil at nordmenn skal se ”hvorledes de ere blevne hvad de nu ere” (Paasche, MCMLIX, s. 353).

Samtidig med og i tilknytning til den nasjonalhistoriske forskning kommer det ny fart i språkbevegelsen med Ivar Aasen. Ivar Aasens (1813 – 1896) livsverk som språkforsker og hans syn på nasjonale verdier er i slekt med nasjonalromantikken, skriver Harald og Edvard Beyer. Som så mange av tidens menn hadde han interesser i flere retninger; han syslet med botanikk og studerte historie, samlet sagn, eventyr og ordtak og hjalp til med folkeviseutgaver. Men først og fremst var han systematisk språkforsker. Det var en stor vinning for det nye skriftmålet som Aasen skapte, at han hadde kunstnerisk anlegg. Hans landsmål, som senere ble kalt nynorsk, ble harmonisk og klangfullt. Det var også en hjertesak for ham å vise hvor godt det egnet seg til diktning. Aasen bruker ikke store ord og stiller seg aldri i positur. Stundom er hans dikt så objektive i tonen og så fyndige i sin balanserte form at de virker som en samling ordtak og kan minne om *Håvamål*.

Nå for tiden er det en tendens i Norge å oversette saga- og eddalitteraturen til nynorsk, og ikke til bokmål, som kan forklares med at nynorsk står nærmere det opprinnelige språket sagaene og eddadiktene var skrevet på.

Et litt avsides spørsmål angående begrepet ”nasjonalromantikk” er det om det er passende nok til å beskrive tiden fra slutningen av tretti-årene av 1800-tallet i norsk litteratur og åndsliv. Fredrik Paasche mener at ”nasjonalromantikk” er et navn som kan forvirre. Det er mange tendenser i tidsalderens litteratur, og det romantiske er én, det lever videre (Paasche, MCMLIX, s. 326). Men hovedtendensen er rettet mot virkeligheten, mener han. Å romantisere, sier Novalis, er å gi det vanlige et hemmelighetsfullt utseende, det kjente det ukjentes verdighet. Wergeland romantiserer når han gjør rosenknoppen til verksted for en himmels genius som arbeider på den drakt ”hvor i din Sjel skal fare hen”. Og Welhaven

romantiserer når han fyller landskapet med alver, det er til og med ”nasjonalromantikk”, skriver Paasche. Men andre av tidens forfattere vender seg til den nasjonale overlevering for overleveringens egen skyld, prøver å gjengi folkediktningen som de har hørt den, som den virkelig er. Asbjørnsen lager ikke nydiktning på huldreeventyrene, men meddeler dem, og gir dem en ramme av naturskildring og folkelivsskildring – Asbjørnsen med sin brede realisme står midt i den såkalte ”nasjonalromantikk” og virker mer nasjonal enn romantisk (Paasche, MCMLIX, s. 326). Sansen for alt som er av folkeånd, var våknet med romantikken, men overlevde den også. Svensker som skriver samtidig som Asbjørnsen, fremhever folkediktningen på bekostning av svensk romantikk. Det nasjonale, lokale, dyrkes av dansken Heiberg og av tyskeren Ludolf Wienbarg, som begge er på vei bort fra det romantiske. Med tysk realisme stiger interessen for den hjemlige kulturhistorie, for fortid som rager inn i nåtiden; og dialektlitteraturen tar et mektig oppsving – det minner om samtidige norske forhold. Paasche mener at et bedre navn enn ”nasjonalromantikken” er navnet ”det nasjonale gjennombrudd”. Det har riktignok den feil at det skygger for eldre tiders norskhet. Det gikk et nasjonalt gjennombrudd forut for 1814; og i de nærmest følgende tiår var norskheten ikke så overfladisk. Man lærte seg nytt om den norske natur og den norske bonde; man oversatte sagaer og skrev norsk historie; innholdet av en rekke folkesagn ble meddelt i tidsskrifter og aviser. Og man ga akt på folkespråket, arbeidet på en norsk språkreformasjon. Det er feil når det stundom sies at man først i ”nasjonalromantikken”s dager fikk øye på den rette sammenheng. Men selv om det kan innvendes en del mot navnet ”det nasjonale gjennombrudd”, er det forsvarlig å bruke det. En fylde av nasjonal overlevering kom for dagen i 1840- og 1850-årene, ny diktning sluttet seg til folkediktningen, eller gjenga trekk av folkelivet, og interessen for all denne norskheten var stor (Paasche, MCMLIX, s. 327).

Selv er jeg ikke enig med Paasche når han insisterer på å bruke navnet ”det nasjonale gjennombrudd” istedenfor ”nasjonalromantikken”. ”Nasjonalromantikk” sikter nettopp til denne lengselen etter svunne tider da Norge var et stort og mektig land, som preger litteraturen i midten av 1800-tallet. Det å lengte tilbake til fortiden er utpreget romantisk og helt i samsvar med nasjonalhevdelsen. Det er denne romantiske ønske om å gjenopprette en tapt gullader i Norge ved å bruke den eldgamle norrøne arven og folkediktningen som grunnlag for moderne diktning. Det nyfødte landet Norge etter 1814 hadde verken eget litterært språk eller egen litteratur. Det var nesten blitt assimilert av den danske kulturen.

Derfor trengte det unge Norge å påvise sin selvstendighet, sin unikhhet. Hva skulle den nye norske generasjonen bygge på? På de lyse fortidsminnene, selvfølgelig. Langt tilbake i tiden hadde Norge vært et navngjetent land med et djervt folk. Det gikk de fleste dikterne ut fra på denne tiden for å gi et storslagent bilde av landet sitt. Fortiden ble forherliget og idealisert. Paasche spør: Hvor ble det av menneskeskildringen? Den nasjonale virkelighet var ikke utløst gjennom den mystiske snakk om huldrer, alver og nisser, mener han (Paasche, MCMLIX, s. 328). Jeg syns ikke at menneskeskildringen ble svakere av det; tvert imot – den ble mer innholdsrik av å bli mettet med mytologiske og folkelige begrep og forestillinger, samt motiver fra kongesagaer og helteidiktning. Dessuten er nasjonalromantikken en del av en større prosess – nasjonsbyggingen, som jeg skal forklare nærmere i kapittelet om nasjonalromantikken og norsk nasjonsbygging. Det historiske dramaet med nasjonalromantiske innslag syntes å være ledd i den nasjonsbyggingsprosessen som foregikk i Norge på 1800-tallet. En viktig side ved nasjonsbyggingen var å kunne vise til en stor og ærerik fortid.

## **Hvordan ble litteraturen i Norge påvirket av nasjonalromantikken?**

Jeg vil videre se på hvilke betydningsfulle forfattere skrev i nasjonalromantisk stil. Sehmsdorf skriver at den nasjonalromantiske bølgen som nådde Norge i løpet av 1830- og 1840-årene, førte til rike samlinger med folkesagn, eventyr, ballader og musikk. De forskerne som utnyttet denne kulturelle grøden var den velutdannede middelklassen. Samlingene av Faye, Asbjørnsen og Moe, Landstad, Lindeman og andre skaffet materiale for flere generasjoner med norske forfattere som var motiverte til å legge grunnlaget for en nasjonal litterær kultur. Mellom disse er Jørgen Moe, Welhaven, Bjørnson og Ibsen. Sehmsdorf skriver at ingen av disse forfatterne presenterer folketradisjoner fra folkets synsvinkel, men legger til egne filosofiske og politiske ideologier. Ellisiv Steen skriver at under den førromantiske og ”nordiske renessanse” i annen halvdel av 1700-tallet ble det for mange skribenter et program å vende seg tilbake fra antikke og klassiske motivkretser og søke til den nasjonale fortid etter stoff for diktningen. Sansen for historisk virkelighet løp sammen med gleden over å levendegjøre det primitive, det barbariske og det storslagent heroiske i de gamle forfedres liv og bedrifter. Rundt 1850 ble dette til dominerende tendenser, skriver Vigdis Ystad.

Beyer skriver at gleden over de nyoppdagede nasjonale skattene er en inspirasjonskilde for Johan Welhaven (1807 – 1873). Romanser og ballader med emne fra norsk saga, folketro og folkeliv er det mange av i de to samlingene fra 1840-årene, noen også i de to siste: *Reisebilleder og Digte* (1851) og *En Digtsamling* (1859). Flere av disse diktene er blitt klassiske: *En Vise om Hellig Olaf*, *Harald fra Reine*, *Raad for Uraad* og *Traverbanen*. Vesentlig litteraturhistorisk interesse har *Eivind Bolt*. Selv satte dikteren *Asgaardsreien* høyest. Den sterke nasjonalfølelse som strømmer gjennom Welhavens diktning, ble ikke svekket, men styrket av skandinavismen. I flere dikt hyller han den skandinaviske samhörighet. Det fyller ham med stolthet at Norge har gjemt mer av de gamle tradisjonene enn broderlandene. Innenfor Norden er ikke Norge lenger det ringeste landet. I sin tale ved festen for fedrenes minne 13. januar 1846 erklærer han høytidelig at den åndelige karantene som han hadde fryktet slik, nå er slutt; avsperringens tid er tilbakelagt. Han ser ingen motsetning mellom skandinavismen og Norges selvstendighet.

Andreas Munch (1811 – 84) var lyriker og epiker, novellist og dramatiker, skriver Beyer. Særlig er gjenklagen fra Oelenschläger svært sterk i Munchs diktning. Munch har skrevet noen nasjonalromantiske dikt – *Mit Fødeland*, *Den største Sorg*, *Island*, *Brudfærden*, *Kors og Rose* og et par andre. Fredrik Paasche skriver at fra versene om *Mit Fødeland* taler en egen, sår lengsel etter Norge, etter hjemmet, etter samfunn med folket (Paasche, MCMLIX, s. 438). I 1873 hadde han vunnet prisen for et nasjonalt skuespill, *Kong Sverres Ungdom*, da direksjonen for det nye Christiania Theater hadde innbudt til konkurranse om et nasjonalt dramatisk arbeid. I en prolog heter det at kunsten – den lutrede virkelighet – er ikke en fremmed i Norge: i oldkvad og saga ser vi det skjønne, oldkvad og saga er sokkelen som skal bære det nye ”Kunstens Værk” i Norge (Paasche, MCMLIX, s. 438). Munch offentliggjorde en rekke historiske skuespill på blankvers. Et av dem er *En Aften paa Giske* (1855), der høvdingen Thorberg Arnessøn slites mellom kjærligheten til slekt og gammel sed på den ene siden, og den nye tids mann, kongen, Olaf Haraldssøn, på den andre. Et annet er *Hertug Skule* (1864), som hadde den vanskelige å komme året etter Ibsens *Kongs-emnerne*. Emnet var nylig behandlet av Ibsen. Begge diktere har latt hertugens forhold til sønnen Peter spille en rolle; men Munchs Skule er ingen tviler som Ibsens, han er bare tvilrådig. Munchs drama har ingen bisp Nikolas og ingen tydelig ”Kongstanke” – derimot sto det i *En Aften paa Giske* noen ord om ”vor Kongens store Tanke”: å samle de skilte norske stammer ”til eet mægtigt Helt” (Paasche, MCMLIX, s. 445). Paasche skriver at Andreas Munch har betydd en del i veksten av nasjonal bevissthet (Paasche, MCMLIX, s. 437). Monrad kaller ham ”den Tredie i det Kløverblad af Digtere, i hvem en eiendommelig norsk Literatur begyndte at skyde op og frigjøre sig som saadan” (sitert etter Paasche, MCMLIX, s. 437). Når Munch skrev historiske skuespill, var det ikke bare for historiens skyld. Som sin tyske samtidige Hebbel tok han gjerne sitt emne fra overgangstider, brytningstider; han ønsket å bruke det historiske stoff både til forkynnelse og til å si noe om menneskelig sinn (Paasche, MCMLIX, s.444).

Tyskeren Herder priste ved år 1770 ”naturpoesien” på bekostning av ”kunstpoesien”. Folkevisene, skrev han, er episk-saklige midt i lyrikken, de gir handling og synlighet; kunstpoesien har det med abstrakter, ”skyggebegreper, bokstavforstandighet” (Paasche, MCMLIX, s. 466). I viser, sagn og eventyr – heter det videre hos Herder – kommer folketroen til orde; i viser, sagn og eventyr arbeider selve ”nasjonalånden”. All denne

diktning er viktig, den er det for poeten, men like visst for historieskriveren og folkepsykologen. Herder, som vendte seg til folkediktningen, innledet en *germansk* renessanse. Tysk romantikk ved år 1800 førte hans verk videre. Gjennom arbeidet med visene og eventyrene og annen folkelig overlevering ga tyskerne et eksempel som ble fulgt i nordiske land. Nordmennene kom forholdsvis sent med i arbeidet. I begynnelsen av det 19. århundre spør Lyder Sagen etter ”gamle Viser”, etter ”Levninger af Fortidens Poesi”; Georg Sverdrup sier at mytene og sagnene han som barn har hørt i Nordland, ”burde omhyggelig samles og opbevares” (Paasche, MCMLIX, s. 467). Merkelig er Morgenbladartikkelen fra 1819, hvor det heter at de norske sagn og viser ”udmærke sig fremfor alle andre, undtagen de Scotlandske” og snarest mulig burde nedtegnes og utgis; *alt* burde utgis, står det, like til ”Ammefortællinger” og barneviser. Ammefortællinger, det er eventyrene. Vi hører om Wergeland, P. A. Munch og flere at norske eventyr kjente de fra barneværelset. Fru Ullmann skriver om eventyrene hun fikk fortalt seg som liten at de ”var de samme og Fortællemaaden netop den, som Moe og Asbjørnsen siden bragte i Form med ægte Kunst” (Paasche, MCMLIX, s. 467). En foreløper hadde Asbjørnsen og Moe i Andreas Faye. Han samlet stev (som han overlot Moe til slutt); og i 1833 utkom hans *Norske Sagn*, som kom i nytt opplag året etter. Faye gjenga sagnene i sterkt skriftlig stil; men også han taler om den glede det er å høre ”den naive, mundtlige Fortælling”. Peter Christen Asbjørnsen (1812 – 85) og Jørgen Moe (1813 – 82) er kjente for å ha nedtegnet det norske folkeeventyrene. Brødrenes Grimm eventyrsamling *Kinder- und Hausmaerchen*, som kom i årene 1812-14, var bestemmende for de norske eventyrfortellere, skriver Kristian Elster. Eventyrene strutter av sunn sans, av objektivitet, og av et friskt, kjølig, ofte besk humor – typiske nasjonaltrekk. Derfor var det viktig og samle eventyrene – for nasjonalromantikkens mål. Moe hadde før vært inne på den tanke å skrive ned eventyr fra hjembygden i en friere, mer dikterisk form, men ble helt klar over at det det gjaldt, var troskap mot den folkelige overlevering. Ved juletid 1837 kunne Asbjørnsen og Moe fremlegge de første prøvene i *Nor. En Billedbog for den norske Ungdom*, hvori var opptatt fem folkeeventyr og et sagn. Og i desember 1841 utkom første hefte av *Norske Folkeeventyr, samlede ved Asbjørnsen og Jørgen Moe*. De bestemte seg for å utgi en ny, gjennomarbeidet utgave som kom høsten 1851. Samlingens antall av eventyr var sterkt øket. Tidlig i 1840 innbød Asbjørnsen og Moe til subskripsjon på sitt eventyrverk og talte om den store betydning den slags arbeider hadde (Paasche, MCMLIX, s. 469). Folkeeventyret, skrev de, gir ”høist vigtige Bidrag” til forståelse av folkekarakteren og

”mangt et Vink” om forestillingslivet i gammel og nyere tid. Men det var ikke det pedagogiske som opptok Asbjørnsen og Moe, da de gikk til sitt arbeid med folkeeventyrene. Heller ikke var det for vitenskapens skyld de begynte. Det som dro dem, var eventyrskatten selv: fantasirikdommen og livfullheten og ”den barnlige Eenfold” i eventyret – og følelsen det ga av hjem. De hadde ingen større ærgjerrighet under arbeidet enn den å fortelle slik at eventyret sto der og var norsk (Paasche, MCMLIX, s. 469).

Naturligvis må jeg trekke inn her selve faren til det nye nasjonalhistoriske drama – Bjørnstjerne Bjørnson. Arild Linneberg skriver at Bjørnson var kritisk mot sin samtids litteratur. ”Det gamle Literaturens Land trues med Omvæltning;”, skrev han i sin kritikerdebut, anmeldelsen av *En Nytaarsbog* (1854) ”thi udenfor dens dansk-tyske Enemerker staaer det et nyt Tankefærd med Krav paa Landet fra gamle Tider af”. Det som skal true det ”gamle” dansk-tyske er det som har krav på landet fra gamle tider av, ”den hele samlede Masse, som trodsig og sterk vil bryde ind og tage det Hjem i Besiddelse, hvorfra det engang er drevet bort”. Med dette ”vil en ny Digterslegt fremstaa” med en litteratur som skal uttrykke det opprinnelig norske. Det som påberopes er en opprinnelig identitet og mening, som er gått tapt og som må vinnes tilbake. Harald og Edvard Beyer skriver i sin litteraturhistorie at Bjørnsons verker *Mellem Slagene* (1856) og *Synnøve Solbakken* (1857) innleder det ”vekselbruk” mellom bondefortellinger og sagaskuespill som Bjørnson drev helt til 1872. Han fulgte et program: Han ville vise slektskapen mellom nåtidens bønder og sagatidens helter. Programmet hadde også en politisk side: Sagadramaene skulle gi folket et ”anegalleri” så det kunne hevde seg overfor unionsbroren. Bondefortellingene skulle gi bøndene rankhet og reisning og tro på seg selv. Emnet i *Halte-Hulda* (1858), som er lagt til tiden omkring 1300, minner om Oehlenschläger – brytningen mellom hedendom og kristendom. Men sterkere er slektskapen med Ibsens *Hærmændene på Helgeland*. *Kong Sverre* (1861) dramatiserer rikshistoriske begivenheter og følger – som Ibsen senere i *Kongs-emnerne* – kildene så trofast som mulig. Det ligger en rik kunstnerisk vekst mellom *Kong Sverre* og Bjørnsons neste historiske drama, *Sigurd Slembe* (1862). Det sentrale motivet er: Den unge Sigurd har evner nok, kongssønn er han også, men han vinner ikke Norge, fordi han ikke vinner over seg selv (Beyer, s. 206). Videst ut nådde Bjørnson med sine fedrelandssanger, en sjanger som spilte en viktig rolle i den nasjonsbyggingsprosessen som foregikk i Norge på 1800-tallet. I disse sangene – ”Der ligger et Land mod den evige Sne”,

”Jeg vil værge mit Land” og nasjonalsangen ”Ja, vi elsker dette landet” (1859) – opptrer Bjørnson i vi-form som hele nasjonens oppsanger. Men også bondefortellingene har spilt en viktig rolle i etableringen av en nasjonal litterær referanseramme for nordmenn (Fidjestøl/Kirkegaard/Aarnes/Aarseth/Longum/Stegane, 1998, s. 283).



## **Hvordan ble Ibsen påvirket av nasjonalromantikken?**

Etter å ha presentert nasjonalromantikken i Norge mer generelt, kommer jeg til spørsmålet om hvordan Ibsen ble påvirket av den. Nina Alnæs skriver at Ibsen begynte å skrive på den tiden nasjonalromantikken slo igjennom i Norge. Det er tydelig, skriver hun, at Ibsen er påvirket av den nasjonale begeistring for de gamle norske kulturuttrykkene som på denne tiden fikk en renessanse. I 1850-årene var det nærmest forventet at man hadde visse folkelige eller ”nasjonale” innslag i dramaene; det var tidens smak og mote. Ibsen legger seg opp mot tidens litterære mote, og dikter i en stil som er beslektet med Johan Sebastian Welhaven, Jørgen Moe og Andreas Munch, når de tar kjente norske sagn og gammel folketro i bruk som motiver for sin lyrikk. Ibsen sto i et nært forhold til den folkelige litteratur. Alnæs skriver at dette var et slags nysgjerrig og respektfullt kjærlighetsforhold. Ifølge henne er Ibsen full av beundring for denne litteraturen, som han kaller en uuttømmelig gullgruve, og bruker den som sin viktigste inspirasjonskilde til egen diktning i mange år.

Hos den unge Ibsen finner man meget av Welhaven, noe av Andreas Munch, og av og til en uforfalsket Wergeland, skriver Paasche. Ifølge ham ble Ibsen dikter tross og gjennom den nasjonalromantiske strømmingen. Tross den, fordi dens kunstneriske tradisjon var så sterk, at den ofte drepte det personlig følte i Ibsens diktning. Gjennom den, fordi dens folkloristiske streben – studiet av folkevisen og sagaen – ga ham stoff og toner til selvstendige, lyrisk-dramatiske arbeider.

Vigdis Ystad skriver at Ibsen debuterte i 1850, og den nasjonalromantiske litteraturen sto fremdeles sterkt i 1850- og 1860-årene, da han skrev en lang rekke dikt og skuespill i tidens stil. *Kæmpehøien* (1850) skildrer brytningen mellom hedendom og kristendom og er helt i Oehelenschlägers stil, skriver Beyer. Handlingen, som foregår i Normandie, er snirklet, men ender med at motsetningene forsones av kjærligheten, og stykket klinger ut i en spådom om nasjonal gjenfødelse og nye heltedåder i en fjern framtid. Stykket falt i tidens nasjonalromantiske smak, skriver Edvard Beyer (Beyer, 1995, s. 233).

Da Ibsen kom til hovedstaden i 1850 for å ta artium, slo livets virkelighet og tidens spørsmål ham i møte. Han kom i kontakt med tidsstrømningene gjennom Vinje og Botten Hansen og skrev aktuelle artikler i *Manden*, senere kalt *Andhrimner* etter kokken i Valhall. Han studerte estetikk – særlig J. L. Heiberg – og stilte opp et nasjonalt program: ”Den nationale Forfatter er den, der forstaar at meddele sit Værk hiin Grundtone, der klinger os imøde fra Fjeld og

Dal, fra Li og Strand, men fremfor alt fra vort eget Indre” (Beyer, s. 184). Frederik Paasche mener at utviklet som Ibsens ”eget indre” var, var det rimelig nok, at ”grundtonen – fra fjeld og dal” kom til ham i form av et munch-welhavensk ekko. For påvirkningen fra Wergeland ble snart svakere.

Ibsen var en stipendtur til Danmark og Tyskland i 1852 og på reisen lærte han å kjenne den tyske litteraturforskeren Hermann Hettners skrift *Das moderne Drama* (1852). Hettner hevdet at også den historiske tragedie skulle være psykologisk karaktertragedie, uten å komme i strid med de ytre historiske fakta; vår tids mennesker skulle kjenne seg igjen i de historiske personene (Beyer, s. 185). Hettner mener at den evige loven om hvordan man skal skrive et historisk drama, er at det må være diktet ut fra forfatterens egen tid, men at det likevel må treffe lokaltonen til de historiske heltene (Hettner, s. 59-60). Han skriver at historisk diktning er den diktningen som troverdig gjenspeiler de innerste trekkene hos de historiske personlighetene (Hettner, s. 56). Han skriver om hva det historiske dramaets vesen er:

Die historische Tragödie dichtet in die geschichtlichen Vorgänge nicht etwas Neues und Fremdes hinein; sie dichtet nur klar und allen offenbar die Poesie heraus, die in diesen selbst liegt, wenn auch noch schlummernd und durch die Breite der äusseren Zufälligkeit verdunkelt. Sie schält den Kern aus der Schale, sie läutert das Gold von den Schlacken. Die historische Poesie ist nicht eine regellose Zusammenwürfelung von geschichtlichen Tatsachen und freier Erfindung, sie ist nicht Wahrheit und Dichtung bunt durcheinander; sie ist ganz Wahrheit und ganz Dichtung (Hettner, s. 54).

Videre mener Hettner at saklighet er det viktigste kjennetegnet til den historiske tragedien (Hettner, s. 53). Han skriver at uansett hvor fast forankret i det historiske et drama er, handler det likevel kun om den evige menneskenaturen, om rent menneskelige kamper og lidenskaper (Hettner, s. 50). Hettner skriver om hvorvidt dramaet skal gjenspeile og tjene nåtiden:

Der Mensch sucht und findet in der Poesie immer nur sein eigenes Denken und Fühlen. Das Drama, das weiss schon Hamlet, soll daher der eigenen Zeit einen

Spiegel vorhalten. Folglich sind nur solche Stoffe zur dramatischen Behandlung geeignet, die in innigster Verwandtschaft zu den Stimmungen und Bedürfnissen des gegenwärtigen Zeitbewusstseins stehen. (...) Nicht deshalb nimmt das historische Drama einen breiteren Raum ein als früher, weil wir jetzt eine tiefere Ansicht von dem Begriff der geschichtlichen Entwicklung haben, sondern einzig deshalb, weil wir alle, und also auch unsere Dichter, jetzt bis in das Innerste Mark hinein bewegt sind von politischen Kämpfen. Wo aber fände das politische Pathos naturgemässe Nahrung als in den grossen Spiegelbildern der geschichtlichen Vergangenheit? (Hettner, s. 48-49)

Hettner skriver også at nå for tiden må det moderne drama være enten historisk eller sosialt (s. 9). Willy Dahl skriver at for det historiske drama ble konsekvensen av Hettners ideer at menneskeskildring, konfliktstruktur og tematikk måtte være hentet fra forfatterens og publikums samtid; det historiske var bare noe ytre. Handlingen i dramaet måtte riktignok ikke stride mot historien, men karakterkonfliktene var det vesentlige (Dahl, s. 161-162).

Her er også Ibsens egen oppfatning om den historiske tragedien (en artikkel fra 20. og 27. desember 1858):

Af den sande historiske Tragedie have vi ingen egentlig Ret til at kræve Historiens Fakta, men vel dens Muligheder, ikke Historiens beviselige Personer og Charakterer, men Tidsalderens Aand og Tænkesæt.

Edvard Beyer skriver at ingen kan vite om noe – eller mye – ville blitt annerledes om Ibsen aldri hadde lest Hettners skrift. Men både om den historiske tragedie, det borgerlige drama og den moderne komedie var det her satt fram tanker som Ibsen skulle komme til å virkeliggjøre i årene framover (Beyer, 1995, s. 235). Av Hettner hadde den unge Ibsen lært at man i et historisk drama burde beskjeftige seg med et motsetningsforhold i fortiden som hadde paralleller i samtiden (Fidjestøl/Kirkegaard/Aarnes/Aarseth/Longum/Stegane, 1998, s. 276).

På sin korte utenlandsreise skrev Ibsen eventyrkomedien *Sancthansnatten* (1852), en litterær satire, farget av norsk nasjonalromantikk, som har en viss likhet med Botten Hansens *Huldre-bryllupet* (1851).

Langt betydeligere er *Fru Inger til Østråt* (oppført 2. januar 1885) med stoff fra norsk historie fra 1500-tallet. Stykket henter stoffet fra Norges nedgangstid, da svenske og danske interesser kjemper om et land som selv ingen adelsmakt hadde til å forsvare seg. Her var en mektig karaktertragedie med historisk emne, morkjærlighetens tragedie og Norges tragedie i ett (Beyer, s. 185). Kallets alvor og kravet om å ofre livslykken for kallet peker helt fram mot *Når vi døde vågner*. Her skapte han levende mennesker for første gang, og de fikk uttrykke seg på prosa. Som en virkelig historisk karaktertragedie representerte den noe nytt i norsk litteratur, mens teknikken – misforståelser og forvekslinger som drivkraft for handlingen – var etter mønster av franskmannen Eugene Scribes ”veldreide skuespill” (”la piece bien faite”) (Beyer, 1978, s. 185). Helge Rønning skriver at Ibsen omgår de historiske kildene til dramaet med stor frihet (s. 109). Det er altså ikke som skildring av en historisk tid dette dramaet har sin betydning, men som kommentar til Ibsens samtid i begynnelsen av 1850-årene. Med sitt spill på assosiasjoner til norskhet og nasjon kom det til å tale til nasjonalromantiske følelser hos 1850-årenes norske borgere (Rønning, s. 110). De spillene som forekommer mellom skikkelsene i *Fru Inger til Østråt* blir en kommentar til de økonomiske og politiske spill som de norske 1850-årene var preget av. Når dramaet i det ytre handler om den siste norske adelsfamiliens forsøk på å slippe å underkaste seg svensk eller dansk overmyndighet på 1500-tallet, er det en rimelig stor forskjell mellom den form for lojalitet som man kan anta gjaldt på dramaets tid og den som Ibsen utstyrer sine skikkelser med. Alt tyder på at den virkelige fru Inger og hennes menn kjempet for Østråt og godsets omgivelser og ikke for Norge, som var en abstraksjon. Den historiske Inger Gyldenløve var ikke norsk i Ibsens forstand, og verken Sverige eller Danmark var nasjoner i samme forstand som de var på 1800-tallet. Det opprør mot kallet som fru Inger går under på, og som får de nasjonale ånder i riddersalen til å våkne, peker også i retning av det dilemma som embetsborgerskapet sto i 1850-årene da de skulle fortolke arven fra 1814 og løfte den byrden som den norske patriotiske nasjonalfølelsen hadde lagt på deres skuldre (Rønning, s. 115).

I et foreord fra 1883 skriver Ibsen om sitt verk *Fru Inger til Østråt*:

Beskæftigelsen med dette drama havde nødsaget mig til literært og historisk at fordybe mig i Norges middelalder, navnlig da i den senere del af samme. Jeg

forsøgte, så godt det lod sig gøre, at leve mig ind i hine tiders sæder og skikke, i menneskenes følelsesliv, i deres tænkesæt og udtryksmåde.

Nå tok Ibsen til å studere islendingesagaene, og på denne måten oppsto *Hærmændene på Helgeland*. Det er et historisk drama med stoff fra norsk historie fra 900-tallet. Beyer skriver at Ibsen hadde begynt å skrive *Hærmændene på Helgeland* på vers men gikk snart over til ”sagastil”. I sagaens verden – ikke minst i den heroiske fornaldarsaga – fant han sine idealer igjen, den seige selvhevdelsen, de kraftige og helstøpte personlighetene, den ukuelige viljen, de absolutte kravene til kjærligheten. Han fikk øye på de to kvinnene som ble til Hjørdis og Dagny. Men så kom en forelskelse imellom og tragedien forvandlet seg til et lyrisk folkevisespill, *Gildet på Solhaug* (1856), med stoff fra norsk historie på 1300-tallet (Andersen, s. 237). Hjørdis og Dagny ble til Margit og Signe. Sagaen måtte vike for inntrykk fra Landstads store samling av folkeviser. Den lykke stykket gjorde på scenen fikk dikteren til å skrive et nytt folkevisestykke, *Olaf Liljekrans*, men det hadde mindre hell med seg. Han prøvde å gi det et prinsipielt forsvar i et foredrag, *Om Kjempevisen og dens Betydning for Kunstpoesien*: ”Folkevisa egner seg særlig godt for dramatisering fordi den på liknende vis som dramaet selv er en høyere enhet av episk og lyrisk” (Beyer, s. 185).

I 1860 begynte han på et skuespill som skulle stille opp kunstnersynet mot hverdagens krav. Nå valgte han å skrive det på vers. Fra en side sett er *Kærlighedens komedie* (1862) en vittig, idealistisk oppgjør med spissborgernes oppfatning av kjærligheten i forlovelse og ekteskap. Fra en annen side er det en tragikomedie om forholdet mellom dikterkallet og hverdagspliktene.

*Kongs-emnerne* kom ut i oktober 1863. Liksom *Fru Inger til Østråt* er det en historisk tragedie i Hettners forstand, men det lodder atskillig dypere i menneskesinnene. Dette verket bygger på norsk historie fra 1200-tallet. Stoffet er hentet fra striden om Norges krone mellom Håkon Håkonsson og rivalen Skule jarl. Nasjonalpolitisk handler stykket om en nasjonsbyggende samlingstanke som hadde relevans for Ibsens samtid. Idéhistorisk viser den nasjonalromantiske tanken seg blant annet i forestillingen om nasjonal enhet og i troen på en guddommelig styring av nasjonens historiske tilblivelse (Andersen, s. 237). Tematisk har *Kongs-emnerne* slektskap med *Kærlighedens komedie*, for så vidt som begge handler om kallet, skriver Beyer. Håkon har kallet, derfor følger lykken ham. Skule har evnene og viljen, men mangler kallet, og han taper fordi han tviler. *Kongs-emnerne* er blitt framholdt som et

sannere historisk drama enn de andre skuespillene av Ibsen om historiske forhold, skriver Helge Rønning (s. 116). Det er også blitt vist til som en eksempel på hvordan diktning kan bidra til å gi historiefortolkningen en visjon som historiografien ikke kan få til. Ibsen har rett i at det var under Håkon Håkonssons regjeringstid at enhetsverket i Norge ble fullendt. At det norske riket senere falt fra hverandre og at visjonen som Ibsen makte fram i dramaet, tolkes fra 1860-tallets perspektiv har nettopp med forholdet mellom historie og samtid og forståelsen av historiedramaets funksjon å gjøre (Rønning, s. 116). Den viktigste kilden for Ibsen var P. A. Munchs norgeshistorie, *Det norske Folks Historie* i åtte bind fra 1851 og framover, og særlig det bindet som handlet om striden mellom Håkon Håkonsson og Hertug Skule som var kommet ut i 1857. Det var et trekk ved Munchs framstilling av norgeshistorien som særlig hadde betydning for Ibsen: Det gjaldt oppfatningen av historiens enhet (Rønning, s. 119). Munch hadde som et slags mål å vise at det norske folk hadde utgjort en nasjon helt fra den norske rases innvandring til landet. Nasjonens historie var knyttet til folkets, til rasens historie. Det var nasjonens enhet han framhevet. Derfor samlet han framstillingen om de to epokene som viste nasjonens storhet: vikingtiden og middelalderen. Det var i disse epokene at legitimasjonens av nasjonens gjenfødelse i 1814 fantes. Munch sto for en patriotisk historieoppfatning, og selve framstillingen av historiens gang var en del av legitimeringen av den nye norske statsdannelsen, skriver Rønning. For å hevde den norske nasjon i sin samtid, overdrev Munch dens særtrekk i fortiden.

Ibsen skrev ikke bare dramaer, han var også lyriker. Han sluttet å beskjeftige seg med lyrikk omkring midten av 1870-årene. Alt i alt kjenner man ca. 150 dikt fra Ibsens hånd. Mange av dem, ca. 100 dikt, er leilighetspoesi. Igjen står de vel 50 diktene som Ibsen tok med i sin eneste diktsamling, *Digte* (1871). Det meste av Ibsens lyriske produksjon skriver seg fra tiden før 1864 (Fidjestøl/Kirkegaard/Aarnes/Aarseth/Longum/Stegane, 1998, s. 279). Vigdis Ystad skriver at i Ibsens dikt "Helge Hundingsbane" fra 1851 finner vi sterke minninger om Oehlenschlägers romansediktning. Fra samme år er diktet "Til Norges Skjalde", en klar pendant til såvel Oehlenschlägers "Guldhornene" som Wergelands "Til en ung Digter". Etter den dansk-tyske krig i 1848 fikk så vel skandinavismen som nasjonalromantikken vind i seilene og ble dominerende tendenser i det norske litterære arv. Ibsen benytter norrøne bilder i framstillingen av nordiske eller snarere "skandinavistiske" emner helt frem til 1875. Eksempler er diktene "Vaagner, Skandinaver!" fra 1849 og "Sangerhilsen til Sverig". Det

finnes gjenklang og allusjoner til den norrøne diktning og mytologi i Ibsens egen lyrikk. Særlig sterkt er dette trekket i hans leilighetsdiktning, som han utfoldet rikst i perioden 1858-1863. I disse diktene vrirler det av ord og uttrykk som "oldtid" og "sverdkamp", det benyttes bilder som "kampdag", "sverdhugg", blod og brann; sverdets klang omtales som "Normannens Modersmaal", og skandinavismen benevnes som "Nordens Yggdrasil". "Ved tusenårs-festen" vitner om kjennskap til de norrøne sagaene.

### **Nasjonalromantikken og norsk nasjonsbygging. Hvorfor valgte Ibsen motiver fra den norrøne og den folkelige litteraturen og hva ville han oppnå med det?**

Idèene om nasjonalitet henter næring av den generelle moderniseringsprosessen i Europa og Amerika, skriver Gudleiv Bø. Forestillingen om at det bør være sammenfall mellom stat og kulturfellesskap går ikke særlig lenger bakover i historien enn til 1700-tallet. Tidligere var det akseptert at statsgrensene ble fastsatt etter fyrstedynastiets suksess i krig, handel, giftermål eller arveoppgjør. Men bestemte utviklingstendenser som inngikk i moderniseringen av den norske kulturkretsen, bidro til å svekke de absolutistiske og dynastiske statene. Dette var slike fenomener som det framvoksende borgerskap og den gradvise industrialisering og liberalisering. Videre kom protestantismen og puritanismen til å få betydning – ikke minst med den anerkjennelsen av nasjonalspråkene som bibeloversettelsene innebar – og den gradvise alfabetiseringen av befolkningen som fulgte. Endelig samler mye av dette seg i de begynnende drømmene om demokrati (Bø, s. 12-13).

I faglitteraturen om nasjonalitetsideene skiller en gjerne mellom ideologier med tyngdepunkt i fransk opplysning og ideologier med bakgrunn i tysk romantikk, skriver Bø. I den franske opplysningstradisjonen ble Rousseaus bok *Om samfunnskontrakten* fra 1762 et skjellsettende ideologisk oppgjør med den gamle orden, og franske opplysningsideologer kom i stor grad til å bygge på denne boken. Her plasseres den egentlige autoriteten hos folket i stedet for hos øvrigheten – til gjengjeld føyer borgeren seg inn under den felles "allmennviljen". Folket delegerer altså makt til øvrigheten, og staten blir et frivillig interesse- og rettighetsfellesskap. Men ut fra denne tanken om "folkesuverenitet" oppsto det et behov for å avgrense "folkene" fra hverandre (Bø, s. 13). Her kom så den tyske romantiker-tradisjonen til å yte de sentrale bidragene – fra Herder over Fichte og andre til Hegel. De tok utgangspunkt i den gamle

europæiske klimateorien – forestillingen om at folkeslagene formes av sine klimatiske livsbetingelser – og supplerer den med romantisk historiefilosofi. Dermed blir ”nasjonen” for dem en ”levende organisme” – idet den oppfattes som en folkegruppe som formes både av sine geografiske livsbetingelser og av sin historie. Denne idètradisjonen forutsetter videre at ”nasjonen” utvikler en felles bevissthet som en særegen historie og ofte har felles språk, felles religion, felles etnisk bakgrunn og tradisjonell tilknytning til et bestemt territorium. Under romantikken var det dessuten en tendens i denne tradisjonen til å forutsette at nasjonen har en ”folkesjel”, som er forbundet med den ideale dimensjonen bak den synlige og materielle verden (Bø, s. 13).

Norsk nasjonsbygging startet allerede før 1814, skriver Øystein Sørensen. Men i 1814 ble det etablert en egen norsk stat for første gang på 400 år. Den nye unionen med Sverige var svært løs, og Norge fikk fullt indre selvstyre. Samtidig innebar selvstyret et brudd med eneveldet. Den norske grunnloven var gjennomsyret av liberale ideer, et uttrykk for at den norske eliten før 1814 var avgjørende preget av ideene fra opplysningstiden. Det sentrale i 1814-prosjektet er den dobbelte omveltningen. Selvstyret og den konstitusjonelle forfatningen ble vevet sammen og oppfattet som to sider av samme sak allerede i samtiden. På denne måten ble også de nye institusjonene i 1814, spesielt Grunnloven og Stortinget, etablert som de sentrale symbolene i den norske nasjonale identiteten. I 1820-årene kom 17. mai til (Sørensen 1998, s. 25).

Fra 1830-årene kan vi også se et distinkt nasjonsbyggingsprosjekt med utspring innenfor embetseliten. Det dreier seg om den såkalte Intelligenskretsen og dens ideer om å modernisere det norske samfunnet. Denne kretsen erobret det politiske hegemoniet i Norge allerede i 1840-årene og kunne i stor grad sette sine ideer ut i livet. I korthet gikk prosjektet ut på å skape et økonomisk integrert norsk samfunn ved å bygge ut kommunikasjoner og avskaffe regulerende stengsler for det indre norske markedet. På denne måten ble det skapt en ramme for en homogen, massekulturell bevissthet. Samtidig ble det bygget ut en enhetlig og oppdatert grunnskole, oppdatert også på den måten at den kunne og skulle fylle skolebarns bevissthet med nasjonale verdier (Sørensen 1998, s. 27). Intelligenskretsen var preget av økonomisk liberalistiske ideer. Og det er viktig å merke seg den sterke affiniteten til opplysningsideene. Kretsens kanskje ledende politiker og ideolog, Anton Martin Schweigaard, uttalte seg i opplysningsfilosofenes dualistiske språkbruk: mot ”Auctoritet og Tradition” måtte man sette ”fornuftige Reformer”, og betrakte tingene utfra et ”fordomsfrit



Standpunkt”. I tråd med denne tankemåten konstaterte Schweigaard videre at det ikke var noen konflikt mellom det sant nasjonale og et kosmopolitisk perspektiv. For å bli ”ekte” og ”sann”, fremholdt han, måtte den nasjonale kulturen blande seg med og ta opp i seg internasjonale strømninger:

”Det ægte, sande og ved ingen Tilfældighed forkrænkelige Nationale er det, der viser sig som det Specifikke og Eiendommelige, efterat have gennemtrængt og assimileret sig med den almindelige Kulturs Stof” (sitert etter Sørensen 1998, s. 27).

Intelligensens fremste motstander i 1830-årene var Henrik Wergeland. Wergelands nasjonale visjon var en religiøst preget visjon med sterke romantiske trekk. Helt allment ønsket han å etablere et gudsrike på jorden (Sørensen 1998, s. 27). Den norske nasjonen skulle, på linje med andre nasjoner, inngå i dette gudsriket – med distinkte norske særtrekk. Romantisk preget er også Wergelands forestilling om det norske nasjonale fellesskapet som et fellesskap basert på umiddelbar erkjennelse. Ikke minst nasjonens forhold til historien er gjennomgående romantisk preget. Wergeland var opptatt av den historiske sammenhengen i den norske nasjonen, skriver Sørensen. Det distinkt norske – nasjonale særtrekk, nasjonale dyder – hadde vært til stede i hele den norske historien. Men det hadde kommet mye tydeligere til uttrykk i vikingtid og middelalder-Norge enn i dansketiden. I så måte var det gamle, norrøne Norge en gullalder. Oppgaven var å gjenfinne og gjenreise de gamle nasjonale dydene gjennom historieskrivning, gjennom litteratur og gjennom språket (Sørensen 1998, s. 28). I 1834 slynget Wergeland ut den sterke og fengende metaforen om de to halvringer i Norges historie: den gamle middelalderstaten og den nye norske staten passet sammen som ”to afbrudte Halvringe”. Perioden imellom, da Norge lå under Danmark, var en ”uægte Lodning” som måtte fjernes. Oppgaven var med andre ord å sette de to ekte delene sammen. Med denne metaforen lanserte han et bredt kulturnasjonalistisk program, basert på et grunnleggende fellesskap mellom det gamle Norge i vikingtid og middelalder og det nye Norge etter 1814, skriver Sørensen.

Først og fremst var nasjonalromantikken en kulturnasjonalistisk strømning (Sørensen 1998, s. 28). Sentrale kulturelementer fra det nasjonalromantiske prosjektet fikk et varig gjennomslag i den norske kulturen. Et overordnet perspektiv på nasjonalromantikken er at

den som nasjonsbyggingsprosjekt var usedvanlig vellykket: preget av bred konsensus og sterk resonans både i den norske eliten og etter hvert i befolkningen for øvrig (Sørensen 2001, s. 161).

Man kan forbinde den norske nasjonalromantikken med malerier av festkledde norske bønder og vakker norsk natur, med felespill av Ole Bull og eventyr av Asbjørnsen og Moe. Den var alt det. Men som idèstrømning var den også mye annet og mye mer. Den representerte en bred åndsstrømning av filosofisk og vitenskapsteoretisk art, og den frembrakte ideer med sterke sosiale og politiske implikasjoner, skriver Sørensen.

Opgaven til det nasjonalromantiske prosjektet i Norge var å oppdage og utforske den norske åndelige skatten. Idèen var å oppdage det skjulte, egentlige Norge (Sørensen 1998, s. 28). Dette måtte skje raskt og på bred front. Den måtte heves opp og heises frem, fra en skjult skatt i folkedypet til en felles kultur, akseptert og anerkjent av alle nordmenn. Med et karakteristisk nasjonalromantisk uttrykk gjaldt det den norske folkeånden. Når man snakker om nasjonalromantikken, er poenget ganske enkelt at det nasjonale fellesskapet og den nasjonale egenarten står i sentrum for de romantiske forestillingene (Sørensen 2001, s. 164).

Videre påpeker Sørensen den filosofiske begrunnelsen og den sosiale og politiske konteksten for nasjonalromantikken. En overordnet filosofisk begrunnelse for det nasjonalromantiske prosjektet ble gitt av Marcus Jacob Monrad i midten av 1840-årene. Det nasjonale fellesskapet var først og fremst basert på felles språk og felles avstamning, mente Monrad. Han fremhevet at nasjonaliteten var blitt den viktigste av alle ideer i samtiden. F. eks. betrakter Monrad teateret som en viktig sosial institusjon, noe han behandler i artikkelen *Om Theater og Nationalitet og en norsk dramatisk Skole* fra 1854 (Linneberg, s. 145). Med de moderne nasjonalstatene blir dannelsen av den nasjonale identiteten ideologisk viktig. Til dette trengs pedagogiske institusjoner. Teateret får en særlig rolle som en slik institusjon. På scenen skal folket kunne skue seg selv: landets historie, samfunnets seder og skikker. Men ikke minst skal folket få høre nasjonens språk, og språket er ”Nationalitetens fuldstændige Selvaabenbarelse”, det er ”Nationalitetens fineste, saa at sige meest sjælelige Udtryk”. Teateret tilbyr forsoning mellom den enkelte og det allmenne – i den nasjonale identiteten, skriver Linneberg. Monrad er den som klarest integrerer nasjonalitetsforestillingene i romantisk filosofi, ifølge Gudleiv Bø. I den ovennevnte artikkelen *Om Theater og Nationalitet* heter det:

Den Eiendommelighed, hvormed Folkeaanden saa at sige er udgaaen fra Skaberens Haand, paatrykke sig af sig selv alle Folkets Handler og Ytringer, men det veed selv endnu ikke om sin Eiendommelighed, det reflecterer ikke derover, seer sig ikke ligesom i Speil (sitert etter Bø, s. 27).

Her slår han først fast selve nasjonalromantikkens grunnforutsetning, nemlig at "Folkeaanden (...) er udgaaen fra Skaberens Haand" – underforstått: Gud har ved tilværelsens begynnelse skapt folkene forskjellige, og inngitt i dem hver sin spesifikke "Eiendommelighed". Men så markerer han den nasjonalromantiske intelligensens holdning til folkekulturen: Folket "veed selv endnu ikke om sin Eiendommelighed". Det bør imidlertid en kulturnasjon "reflectere" over – den bør drive sin egen kvalifiserte "Selverkjendelse":

Nasjonens Selverkjendelse maa, naar den skal være frugtbar og i Sandhed dannende, være en Erkjendelse af Aanden i dens Sandhed og Væsentlighed, af den evige Guddomstanke, der saa at sige udgjør Nationalitetens inderste Spire og indeholder dens Bestemmelse for alle Tider (sitert etter Bø, s. 27).

Her ser vi også at nasjonens guddommelige styrelse ikke bare knyttes til en opprinnelig skaperverk i en fjern fortid, men også preger nasjonens liv i historien, nærmere bestemt retningen og målet for dens historiske liv: "dens Bestemmelse for alle Tider". Vi merker oss videre at Monrad her tar for gitt at det er samfunnets intellektuelle elite som har denne typen oppgave.

Sørensen skriver at et avgjørende element i nasjonalromantikkens forestillingsverden var sammenhengen mellom samtiden og fortiden (2001, s. 164). Den norske forbindelsen var først og fremst forbindelsen med middelalderen og vikingtiden, med en fjern gullalder. Denne gullalderen måtte hentes opp igjen, dens store skatter og verdier måtte spille en avgjørende rolle når en gullalder skulle gjenskapes i Norge. Skulle man finne det egentlige Norge, så måtte man også lete bakover i historien. Her dreier det seg om en inderlig og intuitiv, ikke så rent lite mystisk, historisk bevissthet. Henrich Steffens hadde trukket opp linjene for en slik bevissthet allerede i sine forelesninger i 1802. Kontinuiteten i historien, hevdet han, dreide seg om en "Ahnelse om en uendelig Forbindelse". Gjennom denne "Ahnelse" kunne man fullt ut begripe tidsalder med en "udvortes Existenz" og en tankemåte

tilsynelatende helt annerledes enn den samtidige. Man kunne mane frem en glemt storhet; gjennom historiens inderlige og mystiske kontinuitet ”vaagne Kiæmper af deres Grave, Guder og Gudinder vandre om iblandt os” (Sørensen 2001, s. 165).

Sørensen skriver at i det sene 1700-tallets europeiske åndsliv bredte det seg sterke forestillinger om at ”nord” og ”Norden” var noe spesielt. Disse forestillingene fikk sine egne utforminger i romantisk tenkning. ”Norden” ble forbundet med noe rent og friskt, noe ekte, noe opprinnelig, i tillegg til noe barskt og naturlig. Disse forestillingene ble paret med forestillinger om en fjern gullalder. I Oehlenschlägers *Guldhornene* heter det om de ”gamle hensvundne Dage” at det ”straalte i Norden”, og at ”Himlen var paa Jorden”(Oehleschläger, s. 10). Et viktig poeng i disse forestillingene var at ”Norden” var oppfattet som en enhet. Karaktertrekkene man mente å finne, var felles nordiske. Heltegjerninger, kraftutfoldelse, mot, store oppdagelser, kulturell skaperkraft – alt dette var nordisk. Oehlenschläger bruker også noen mytologiske figurer i sitt dikt:

Hrymfaxe den sorte  
puster og dukker  
og i Havet sig begraver.  
Morgenes Porte  
Delling opplukker,  
og Skinfaxe travers  
i straalende Lue  
paa Himlens Bue. (Oehlenschläger, s. 15)

Hrymfaxe er Nattens, Skinfaxe Dagens hest, Delling er Dagens far ifølge de mytologiske kildene.

Videre skriver Sørensen om kampen om det norrøne – var det noe genuint norsk? Først og fremst dreide debatten seg om eiendomsretten til de største perlene i det norrøne kulturgodset: eddadiktningen og sagalitteraturen. Men debatten gikk snart utover det rent litterære og virvlet opp stridsspørsmål som nasjonaliteten til viktige enkeltpersoner og hvem som hadde stått for hvilke store prestasjoner i norrøn tid. P. A. Munch hadde kommet med mange antydninger om det eksklusivt norske opp gjennom 1830-årene. Den omstridte litteraturen – eddadiktene og sagalitteraturen – var skrevet på norrønt. For å unngå

misforståelser foretrakk Munch for sin del termen ”Oldnorsk”. På denne måten forsøkte Munch å etablere eksklusiv norsk eiendomsrett også til det språket den norrøne litteraturen var skrevet på.

Videre drøfter Sørensen spørsmålet om hvor stor interessen for den gamle norske historien var i Norge. I norsk sammenheng må man fastslå at interessen for den gamle norske historien og for det norrøne kulturgodset hadde enorm betydning for utviklingen av den nasjonale identiteten. Direkte kan man se innflytelsen hos norske diktere. I 1850- og 1860-årene skrev sentrale norske diktere som Bjørnson og Ibsen en rekke dramaer fra norsk middelalder. De var tydelig og sterkt påvirket av den norske historiske skoles virksomhet. Det måtte etableres et ”historisk Galleri”, skrev Bjørnson, slik at nordmennene kunne få den ”Ahnernes Stolthed, som ethvert for Nationalitet kjæmpende Folk maa have”. Den gamle norske historien, slik den ble tolket og fremlagt av den norske historiske skole og etter hvert av lærere, diktere og andre popularisatorer, var usedvanlig rik, og den var dramatisk, heroisk og gloriøs.

Kontrasten mellom denne gloriøse fjerne fortiden og den triste nære fortiden – dansketiden – var spesielt påtakelig. I århundrene før 1814 hadde Norge vært redusert til en fattig, ubetydelig utkant, til en del av et dansk rike. Siden reformasjonen, kanskje enda lenger også, hadde det vært sterke fremmede innslag i Norge. Landet var blitt styrt av danske menn; dansk språk og danske skikker hadde trengt grundig inn. Den danske innflytelsen var tydeligst i byene. Men den hadde også spredt seg utover på landsbygda, spesielt var strøkene nær byene utsatt. P. A. Munch skrev at enkelte bygder var så avnasjonalisert at befolkningen der var mindre norske enn befolkningen på Færøyene (Sørensen 2001, s. 166). Denne situasjonen ga det norske nasjonalromantiske og nasjonsbyggende prosjektet dets særpreg. Kontrasten mellom fortid og samtid førte til at oppdagelsen, rekonstruksjonen og utbredelsen av den norske middelalder- og vikingtidshistorien virket ekstra sterkt. Storhetstidene ble oppfattet som mønstre å strebe mot, nedgangstidene som perioder å hente lærdom fra. Den nasjonale historieforskningen var med å gi legitimitet til den nasjonale bevegelsen, skriver Helge Rønning (s. 107). Framveksten av historiefaget må i stor grad forstås som et element i utviklingen av den nasjonale bevissthet. I denne sammenhengen er det ingen tilfeldighet at det nettopp var middelalderen og vikingtiden som i skandinavisk sammenheng ble oppfattet som en gullalder.

I en slik situasjon, i samsvar med de nasjonalromantiske ideene, skrev Ibsen sine historiske dramaer. Disse nasjonalhistoriske dramaer er knyttet til utviklingen av skandinavismen og den norske embetsborgernasjonalismen på 1850- og 1860-tallet, og de tar opp emner som er sentrale for å forstå hvordan samtiden kan tolkes i lys av historien (Rønning, s. 108). Ibsens dramaer fungerer som en form for lærestykker for sammenhengen i fortolkningen av fortid og samtid, og av historien som et speil for egen tid. Sammen med blant annet Bjørnstjerne Bjørnsons nasjonalhistoriske dramaer bidro Ibsen til å tolke den norske historien inn i samtiden, skriver Rønning (s. 108). Ibsen var dessuten selv med på å bygge en av de sentrale nasjonale kulturelle institusjonene – det nasjonale teateret der det ble spilt på landets eget språk, ikke på dansk. Det å grunnlegge nasjonale teatre var av avgjørende symbolsk og institusjonell betydning for nasjonalistiske bevegelser på 1800-tallet. Teateret var det sted der det dannede publikum møttes for å få uttrykt sin kulturelle identitet (Rønning, s. 108). Denne identiteten var i stor grad knyttet til hvilke stykker som ble oppført, og hvordan de ble tolket inn i den umiddelbare samtidige situasjon og historiske kontekst. Teateret ble oppfattet som en slags syntese av andre nasjonale kunstneriske virksomheter. Det var i teateret mange mente at den nasjonale kunst som uttrykk for folkets egenart og som folkets kulturelle oppdrager, fikk sitt endegyldige uttrykk. Dette var en oppfatning som Ibsen hadde, og det var noe han var på å virkeliggjøre både som ung praktisk teaterutøver og som forfatter. I et brev til den norske regjeringen den 6. august 1860, der han søker om støtte til en utenlandsreise, begrunnet Ibsen blant annet søknaden ved å vise til teaterets betydning som folkeoppdrager, altså direkte til å være av nasjonal betydning. I Norge hadde teateret en ekstra betydning ved at det som i mange andre europeiske land, var knyttet til arbeidet for et nasjonalt språk. Det var av avgjørende betydning for nasjonalbevisstheten at de kulturelle og kunstneriske institusjonene nyttet nasjonalspråket, for identiteten var i stor grad en del av det fellesskapet som språket uttrykte og skapte (Rønning, s. 109).

Ibsens nasjonalromantiske diktning fra *Fru Inger* til og med *Kongs-emnerne* åpner for anakronismer, skriver Rønning (s. 120). Det er så mange forskjeller mellom middelalderen og 1800-tallets Norge at ulikhetene er mer synlige enn likhetene. Det gjelder særlig i oppfatningen av politikk. På 1800-tallet eksisterte det i hele Europa en streben etter representativitet og valg, kort sagt en lengsel etter demokrati. I middelalderen fantes det ingen demokratisk politisk kultur. Politikk bygde på undersåttenes lojalitet og øvrighetens renkespill. Slik var det for øvrig også i Europas politisk mest tilbakeliggende deler på 1800-

tallet, men ikke i Norge (Rønning, s. 120). De føydale og kongelige elitene forholdt seg til hverandre og handlet med sine eiendommer og land ut fra rent selviske interesser, ikke ut fra nasjonale interesser. Det fantes ingen forestilling om at staten var identisk med, eller på noen annen måte representerte folket. Staten var fyrsten, og den var, liksom Gud, fjern og skjult for folk. Den undertrykte og skattla. Når middelalderhistorien frammanes av Ibsen, brukes den til å framstille hans samtids politiske og ideologiske debatter, skriver Rønning.

Det første man har bevart, der Ibsen skriver om det historiske og der hans romantiske historisme skinner igjennom, er hans norske stilebok, som han skrev i Grimstad i 1848, og som han måtte legge frem for å få ta examen artium ved universitetet, skriver Gudleiv Bø. En av disse stilene har overskriften ”Hvorfor bør en Nation søge at bevare sine Forfædres Sprog og Minder?”. Det viktigste i denne stilen av 20-åringen Henrik Ibsen er den generelle bekjennelsen til en nasjonsbyggende historisme: Sosiale fenomener ytrer seg i historiske forløp; derfor lar et folks vesen seg best forstå gjennom innlevende historisk kunnskap. Nasjonaliteten utvikles i folket selv – underforstått: uavhengig av de statsgrensene som fyrstedynastiene etablerer.

Det er kun ved en fra Slægt til Slægt gennem Aarhundreder fortsat Paavirkning af Fortidens Traditioner, at den Eiendommelighed i Begreber og Anskuelse formaaer at udvikle sig som, naar den fremtræder skarpt nok begrænsende, tilsidst erholder Navn af et Folks nationale Character (sitert etter Bø, s. 32).

Det er karakteristisk at det historiske perspektivet er bredt – i slekt med våre dagers ”mentalitetshistorie”: Det han ser som vesentlig, er ”Traditioner” og ”Eiendommelighed i Begreber og Anskuelse”. Dette antar han vil utvikle seg til ”et Folks nationale Character”. – Videre er det i overensstemmelse med den romantiske historismen at interessen for det fortidlige settes inn i et teleologisk perspektiv: Ibsen advarer mot at

en Nation ved Stagnation og ufornuftig Fasthængen ved det Gamle skulle værne om Fortiden og dens Minder; det er tvertimod ved stadigen at utvikle og forædle det Modtagne, uden nogensinde at tabe dets Udspring af sigte, at Efterkommerne rettelig

hædre Erindringer om de Slægter, der have overdraget dem Fortidens rige Arv (sitert etter Bø, s. 32).

Som en form for oppsummering av Ibsens nasjonale agitasjon skal jeg påpeke noen linjer fra utkastet til en søknad til Stortinget i 1859 om støtte til Det norske Theater i Kristiania. Her ser vi hvorledes han framstiller den politiske betydningen av det nasjonale strevet. Folk er mer og mer i ferd med å forstå, heter det, at politisk frihet ikke er tilstrekkelig til å gjøre et folk ”i Aand og Sandhed frit”. Det er nemlig slik

at denne høiere aandelige Frihed først erhverves, naar Folket har faaet Sigte paa sig selv og hele den omgivende Verden netop under den eiendommelige Form og i den eiendommelige Belysning, der er os, som Nation, medfødt og naturlig. Denne Kamp i den høiere Friheds Tjeneste udkjæmpes her, som andetsteds, væsentlig af vore Kunstnere og Forfattere, disse Folkets aandelige Øine, der fremfor Mængden har faaet Klarsyn (...) Vore Digtere har gennem sine Værker lært Folket at kjende og elske sin Fortid med alle dens Omskiftelser, de har under sande og forædlede Former stillet Billeder af Folkets Liv frem for vore Øine, og midt under alt det Forskjelligartede, midt ut af de afvigende Træk og Skikkelser lært os at skimte og erkjende Et, der ligger karakteriserende paa Bunden, - Folkets Fællestanke, den eiendommelige Grundbetragtning, der tilhører os og ingen Anden, fordi vi ligeoverfor Udenverdenen udgjør et Helt, ikke blot ifølge politisk Overeenskomst, men paa Grund af fælles Oprindelse, fælles Traditioner, fælles Sprog og fælles Skjæbne gennem gode og onde Tider, med eet Ord, fordi vi i Begrebets sande Betydning udgjør en Nation.

Vi ser at det er det historiske kulturfellesskapet som i første rekke angår Ibsen. Han markerer seg dermed som en utpreget ”kulturnasjonalist” etter Hutchinsons terminologi og avviser eksplisitt som et utilstrekkelig grunnlag for nasjonen en blott og bar ”politisk Overeenskomst” – altså Hutchinsons ”politiske nasjonalisme”. John Hutchinson mener at det er fruktbart å skille mellom henholdsvis politisk nasjonalisme og kulturnasjonalisme, skriver Bø (s. 16). Politisk nasjonalisme er gjennomgående rasjonalistisk orientert, der idealet er en politisk enhet av opplyste borgere forent om felles lover og verdier. Politiske nasjonalister



avviser alle tradisjonelle bånd som hindrer virkeliggjøring av dette idealet. Det endelige målet er en moderne og fornuftig samfunnsordning som overskrider kulturforskjeller, men praktisk nødvendighet gjør det nødvendig å gå omveien om de mange territorielle ”hjemland”. Kulturnasjonalistene er på sin side er ikke primært opptatt av statsdannelsen. For dem er folkegruppens egenartede sivilisasjon som er det viktige, og denne er produkt av historie, kultur og geografisk profil. I motsetning til de politiske nasjonalistenes rasjonalistiske orientering, heller kulturnasjonalister som Herder i retning av det mystiske – med en kosmologi der menneskeheten liksom naturen er inngytt med en skapende kraft som gir alle ting sin individuelle egenart. Nasjoner er uttrykk for denne ånden; liksom familier er de naturlig solidariske enheter. Nasjoner er ikke primært politiske enheter, men organiske vesener med ”personligheter”. Dette ”organiske” oppfattes likevel bare metaforisk, mener Hutchinson. Konkret er det bare tale om et kompleks av individualiteter, hver enkelt med like rettigheter og lik verdi for fellesskapet. Kulturnasjonalistene er ikke som de politiske nasjonalistene opptatt av universelle borgerretter, men krever tvert imot anerkjennelse av de naturlige skiller innen nasjonen. Kulturnasjonalistiske historikere er samtidig myteskapere, som ønsker å avdekke den retningen nasjonens historie beveger seg i, for derved å kunne gjøre seg tanker om nasjonens framtid og ideelle mål (Bø, s. 17). Deres historiske framstillinger utgjør gjerne et sett av mytiske mønstre, som omfatter en folkevandringshistorie, en skapelsesmyte, en gullaldermyte, en forfallsperiode og et gjenskapelsesløfte. Videre avfører denne typen historisk interesse gjerne nye kulturvitenskaper som arkeologi, folkloristikk, filologi og topografi, - ifølge Hutchinson, og akkurat i denne masteroppgaven kan en passende tilføye: litteraturhistorie og historisk dramatikk.

I en tale fra 26. mars 1861 sier Ibsen:

Studentertogene begyndte at klarne og styrke den skandinaviske Tanke og dermed ogsaa Erkjendelsen af vor Pligtighed til, som Nation, at optræde fri i aandelig saavel som i politisk Retning. I enkelte Henseender var allerede Banen brudt; vor Malerkunst var begyndt at blomstre, og tilhørte os maaske dengang i inderligere Forstand end nu. Welhavens Romancer, Jørgen Moes Digte og Asbjørnsens Eventyr øvede sin vækkend Virkning ude blandt Folket, paa samme Tid som Scenens

Grundlæggelse i Bergen praktisk beviste Muligheden af ogsaa den dramatiske Kunsts Frigjørelse. (...) ... den folkelige Eiendommelighed udviklede sig gjennem politisk Frihed, opblomstrende Literatur og Kunst.

Her klargjør Ibsen hva som allerede er blitt gjort for det nasjonale prosjektet.

For å svare kort på spørsmålet om hvorfor Ibsen brukte norrøne motiver for sin diktning, og konkret for *Hærmændene på Helgeland*, skal jeg bruke noe som Bjørn Hemmer har skrevet: Ibsens nasjonale prosjekt har i *Hærmændene på Helgeland* delvis vært å vekke ”Ahnernes Stolthed”, gjennom en form for monumentalhistorisk skildring (s. 195).

For å svare på spørsmålet om hvor godt Ibsen kjente de norrøne kildene han hentet inspirasjon fra, kan man trygt gå ut fra Ibsens belesthet på det norrøne området, tross for at han ikke behersket norrønt språk. I midten av 1800-tallet finnes det et rikt materiale av oversatt litteratur. Allerede i årene 1821-1826 kom Carl Christian Rafns *Nordiske Kæmpe-Historier* i tre bind, fra 1829 etterfulgt av samme oversetters *Nordiske Fortids-Sagaer*. Her fantes blant annet en oversettelse av *Volsunga saga*, som Ibsen etter alt å dømme kjente godt og brukte som bakgrunn til *Hærmændene på Helgeland*. Omtrent samtidig, i årene 1817-1820, utgav Peter Erasmus Müller sitt *Sagabibliothek* i tre bind, og N. M. Petersens *Fortællinger om Islænderens Færd hjemme og ude, udgivne af det kongelige Nordiske Oldskrift-Selskab i Bearbeidelse efter de islandske Grundskrifter*, utkom i seks bind i perioden 1834-1844. Den første utgave av P. A. Munchs *Nordmændenes ældste Gude- og Helte-Sagn* kom i 1841. Også her inngår *Volsunga saga*. En oversettelse av *Snorre-Edda* ble utgitt av Finnur Magnússon allerede i 1821-1823, og *Heimskringla* kom i flere oversettelser: en ved N. F. S. Grundtvig i 1818-1822, en ved J. Aall i 1838-1839 og endelig P. A. Munchs oversettelse i 1859. I tillegg fikk P. A. Munchs *Det norske Folks Historie* i 8 bind, utgitt i perioden 1851-1857, stor betydning når det gjaldt å utbre kjennskap til den norrøne tiden. De diktere som ikke leste norrønt – og blant dem var Henrik Ibsen – hadde altså allikevel et stort materiale å forsyne seg av – noe de også gjorde i rikt monn. Vi har klare vitnesbyrd om at Ibsen må ha kjent flere av disse oversettelsene. Til sin biograf Henrik Jæger fortalte han at han hadde lest N. M. Petersens sagaoversettelser og latt seg inspirere av dem, og vennen John Paulsen lot han vite at P. A. Munchs *Det norske Folks Historie* var en inspirasjonskilde

til *Kongs-emnerne*. I en minnetale som Ibsen holdt over ham, i Roma i 1856, hyller han Munch som ”nasjonsbygger”, skriver Bjørn Hemmer (s. 196).

Når det gjelder *Gildet på Solhaug* og Ibsens kjennskap til de norske folkesagnene og folkevisene, så er det nødvendig å påpeke at Fayers samling av gamle folkesagn kom ut 1833, og Landstads folkevisesamling kom ut 1852. Ibsen hadde lest og hentet inspirasjon fra begge to.

### **Hærmændene på Helgeland. Norrøne motiver i verket.**

I en foretale fra 1883 skriver Ibsen:

(...) fandt jeg i rigt mål i de islandske ættesagaer, hvad jeg behøvede som menneskelig iklædning for de stemninger, forestillinger og tanker, der dengang opfyldte, eller i al fald mere eller mindre klart foresvævede mig. Disse gammelnordiske literære bidrag til vor sagatids personalhistorie havde jeg hidtil ikke kendt, knapt nok hørt dem nævne. Da faldt mig ved et tilfælde N. M. Petersens, i al fald for sprogtonens vedkommende, fortræffelige oversættelse i hænde. Ud fra disse ætte-krøniker med deres vekslende forhold og optrin mellem mand og mand, mellem kvinde og kvinde, over hovedet mellem menneske og menneske, slog mig et personligt, fyldigt, levende livsindhold imøde; og af denne min leven sammen med alle disse afsluttede, enkelte, personlige kvinder og mænd fremstod i min tanke det første rå, tågede udkast til "Hærmændene på Helgeland". (...) For øvrigt vilde jeg af karakterer, lidenskaber og indbyrdes forhold optage alt det, der forekom mig at være mest typisk for sagalivet. Med *et* ord, hvad der i Vølsungasagaen var blevet episk omdigtet, vilde jeg, dramatisk, ligefrem gengive.

I forordet til den første tyske oversættelse av *Hærmændene på Helgeland* fra 1876 fortæller Ibsen

dass ich den Stoff zu diesem Schauspiele nicht dem Niebelungenliede, sondern der damit verwandten nordischen Wolsungasage entnommen habe. Doch auch dies nur teilweise. Die hauptsächliche Grundlage meiner Dichtung beruht vielmehr auf den verschiedenen, noch vorhandenen isländischen Familiensagen.

Francis Bull skriver at da Ibsen i februar 1858 sendte sitt skuespill *Hærmændene på Helgeland* til det kongelige teater i København, opplyste han samtidig i et brev at det var et drama med oppdiktete personer og med en handling som ikke bygget på noen historisk grunn.

Han skrev:

Derimod har jeg tildannet Indholdet af forskellige Træk hentede fra flere af de islandske Familiesagaer, f. eks. Njaals Saga og Egil Skallagrimssons Saga, ligesom ogsaa Indvirkningen av Volsungesaga i flere Puncter til spores. Hvad jeg har tilsigtet er at give et Billede af Sagatidens Liv i Almindelighet.

Asbjørn Aarseth skriver at Ibsen har satt seg langt bedre inn i samfunnsforhold i den norske vikingtid og middelalder enn tidligere. Stykket viser at han har skaffet seg god innsikt i rettslige og kulturelle forhold i norrøn tid. Ibsen bruker en rekke tekniske uttrykk og termer med tilknytning til det norrøne samfunnet og norrøn lov og rett, og disse formidler en adekvat oppfatning av norrøne forhold.

Bjørn Hemmer skriver også at *Hærmændene på Helgeland* bygger på Ibsens inngående lesning av sagalitteraturen. I brevet nevnt over innrømmer Ibsen at dette dramaet egentlig ikke har noe historisk grunnlag. Personene er oppdiktete, formet etter litterære forbilder i de islandske ættesagaene og i *Volsunga saga*. Det er vel riktigere, skriver Hemmer, å si at Ibsen i dette stykket har gitt et bilde av sagalitteraturens skikkelser, slik han så dem.

*Hærmændene på Helgeland* har noe av den kulde som Ibsen selv hadde hevdet var typisk for sagaen:

Sagaen er et stort, koldt, avsluttet og indesluttet Epos, i sit inderste Væsen objektivt og fremmed for al Lyrik. Og det er i dette kolde, episke Lys at Sagatiden staar for os, det er i denne storartede, plastiske Skjønheid dens Skikkelser drage os forbi (sitert etter Hemmer, s. 196).

Ibsen har altså forsøkt å gjenskape sagatidens liv og mennesker både ved å skape en dialog som ligger sagatidens språkform nær, og ved å låne motiver og karaktertyper fra norrøne sagaer. Handlingen følger ikke direkte noen konkret saga, den er oppdiktet. Men man kan tydelig se hvordan Ibsen har sammenflettet motiver fra ulike sentrale islendingesagaer for å skape en helhetlig nåtidsdrama. Når man begynner å lese skuespillet, blir man snart oppmerksom på de opptredendes navn: Ørnulf fra Fjordene, Sigurd hin Sterke, Gunnar Herse, Dagny, Hjördis, Egil – alle er av den type karakteristiske navn som var brukt av de norrøne skalder og sagaskrivere. Sigurd og Gunnar er også navnene på heltene i *Volsunga*

saga, den eldste fornaldersagaen, som etter alt å dømme har inspirert Ibsen mest. Man kan dra paralleller fra *Volsunga saga* til hoveddelen av stoffet i *Hærmændene på Helgeland*. *Volsunga saga* er faktisk en prosaversjon av handlingen i en rekke gamle heltekvad om Sigurd Fåvnesbane, skrevet omkring 1260, enten på Island eller i Norge.

Ferdinand G. Lynner har påvist en rekke lån fra et stort materiale som består av alt fra *Volsunga saga* til en rekke ættesagaer, blant annet *Ragnar Lodbroks saga*, *Laxdøla saga*, *Njáls saga*, *Egils saga* og Snorres kongesagaer. Her finnes det også minninger om den eldre *Edda*, skriver han. Av andre skrifter har Ibsen hentet forskjellige forestillinger fra *Fayes Folkesagn*; sannsynligvis har han også lest i Munchs fremstilling av den gamle gudelære og de gamle heltesagn; en enkel forestilling kan han ha lånt fra Tegnèrs *Fritjofs saga*. Men særlig sterk er påvirkningen fra ættesagaen, mener Lynner. Ifølge Asbjørn Aarseth har Ibsen også brukt *Vatnsdøla saga*. Han kan også ha hentet trekk fra *Gunnlaugs saga*, *Gisles saga* og *Eirik Raudes saga*, samt enkelte elementer fra andre islendingesagaer, skriver Aarseth. Ved siden av de fornaldersagaene Lynner nevner, kan Ibsen ha kjent *Orvar-Odds saga*, og han kan ha blitt inspirert av de kvinnelige krigerne i *Hervarar saga*, ifølge Aarseth.

Det er kvinneskikkelsene i dramaet som viser det mest påfallende slektskap med kvinnene i *Volsunga saga*, skriver Vigdis Ystad. Hjørdis er en klar parallell til Brynhild, til Gudrun Usvivsdatter i *Laxdøla saga* og til Hallgerd i *Njáls saga*. Dagny er det vanskeligere å finne konkrete modeller for, men hun spiller en lignende rolle som Gudrun i *Volsunga saga* og Hrevna i *Laxdøla saga*. Også mannsskikkelsene bygger på sagaens skikkelser: de har endog navn felles med heltene fra *Volsunga saga*. Sigurd er kalkert over sin navnebror i denne sagaen, mens Gunnar bærer trekk både fra Gunnar i *Volsunga saga* og Bolle i *Laxdøla saga*. Francis Bull skriver at innvirkningen av *Volsunga saga* i *Hærmændene på Helgeland* er umiskjennelig, først og fremst i dramaets forhistorie – beretningen om hvordan Hjørdis ble Gunnars og ikke Sigurds hustru, etterpå bl.a. i den scenen hvor Dagny lar Hjørdis få høre at det var Sigurd og ikke Gunnar som øvet den store dåd.

Ibsen har sett et dramatisk potensial i det norrøne stoffet og han har bearbeidet og utviklet det for å nå sitt mål. Han kunne ikke ta fornaldersagaens gudeliknende helter og heltinner og sette dem på scenen. Derfor ga han personene mer rimelige dimensjoner. Selv om man kan kjenne igjen den vakre og sterke Brynhild i Hjørdis-skikkelsen, er Hjørdis ikke en valkyrje, men en vanlig kvinne. Heltene i Ibsens skuespill er stolte og ordholdne, men de er ikke

kyndige i magi eller spådomskunst, bortsett fra muligens Hjørdis – noe som jeg skal argumentere for senere.

Handlingen har Ibsen satt i Eirik Blodøks' tid. Plassen er ”på og i nærheten av Gunnars gård på Helgeland, i det nordlige Norge”. Her skiller seg verket fra den opprinnelige sagaen, hvor heltene befinner seg i folkevandringens Sentral-Europa. I stedet for kongssønner og kongsdøtre er Ibsens helter vikinger med deres koner. Det er lett å kjenne igjen både Sigurd og Gunnar fra *Volsunga saga* – Ibsen har latt dem beholde sine navn og sine viktigste karaktertrekk. Sigurd er den ypperste av krigere – modig og sterk som ingen annen, og han er samtidig sine venners trofaste venn. Han kjenner til hvordan ting har skjedd, men tier for ikke å skape ufred. Gunnar er også trofast, men han er ikke like klok som Sigurd; han er lettere påvirkelig og kan ta til våpen uten å foreta undersøkelser først.

Brynhild og Gudrun blir i sagadramaet til Hjørdis og Dagny. Av dem er Dagny den mest menneskelige, den som opptrer mest i samsvar med vanlige normer. Hjørdis har ganske mange av Brynhilds demoniske egenskaper, og det er noe magisk med henne. Hun er av lidenskapelig natur, en som ikke slår seg til ro med det eller den nest beste, og som er kløktig i bestrebelsene på å ta hevn når hun føler seg krenket.

Ibsen har satt sine sagaskikkelser inn i et drama som i likhet med de norrøne kilder bygger på skjebnetro og en rekke andre innslag av norrøn etikk, som nå jeg skal kartlegge og tydeliggjøre.

Noe typisk for de gamle norrøne sagaer, som Ibsen har brukt, er slektsforholdene, som også Vigdis Ystad påpeker – nesten alle skikkelser i skuespillet er i slekt med hverandre. Dermed har Ibsen holdt seg veldig nøyaktig til sagaenes logikk. Preben Meulengracht Sørensen gir et veldig bra bilde av hva slektens betydning var i den norrøne tiden. I enhver islendingesaga er slektssolidaritet en nødvendig del av handlingens logikk, skriver han. Alle personer og all handling er på en eller annen måte sett i en slektssammenheng. Det betyr at enhver sagaperson av betydning har slektninger og at noen av dem involveres i hans eller hennes problemer eller handlinger. Sagaens hovedpersoner karakteriseres som regel alltid i deres familiemessige sammenheng, og sagaens opplysninger om familierelasjoner er en meget viktig del av handlingens forløp. Ofte er det nettopp i realiseringen av slektskapets forpliktelser at sagaens tema utfoldes: når en sønn blir voksen og overtar sin fars status; når en kvinne skal giftes; og særlig når en slektning skal hevnes (P. M. Sørensen, s. 171).

Islendingesagaene handler også om at systemet vender seg mot seg selv og gjør konflikter uløselige, fordi de involverte er nære slektninger eller besvergede. Striden innenfor slekten går igjen i hele den norrøne litteratur, og temaet tjener ikke til å demonstrere slektsskapets svakhet, men til å vise dets fundamentale betydning, skriver Sørensen videre. Islendingesagaene tematiserer slektssolidaritet, men de handler ikke først og fremst om et system i normal funksjon. De handler om systemet i krise. De åpenbarer dets vesen ved å vise hvordan det går galt. Derfor handler de om svik og strid, pliktkollisjoner og katastrofer, uroelementer og uovervinnelige motsetninger, konflikter mellom fosterbrødre, disharmoniske ekteskap, strid om arv, eiendom og uforenlige krav på ære og status og en hel del annet, som kan gi mennesket anledning til å vise hva det er som individ og som slektning (P. M. Sørensen, s. 171-172).

Johan Hovstad skriver også om slektens, eller ættens, betydning i sagaverden:

Ætta var det faste vernet til mannen, og samme kva han gjorde, rett eller rangt, så visste han at han kunne rekne med at han hadde ætta i ryggen til å gå inn for sin sak. Ætta gav kvar frende rett i hans framferd utetter og tok på seg det fulle ansvaret for hans ferd. Her vart det aldri spurt om noka moralsk vurdering, dei kunne tykkje det var leitt at frenden gjorde det og det, men ein finn sjeldan døme på at nokon prøvde å vri seg frå fylgjene av det (s. 49).

I Ibsens drama er nesten alle hovedpersoner i slekt med hverandre: Ørnulf og hans sønner, hans datter Dagny og hans "fosterdatter" Hjørdis, Sigurd og Gunnar er "fosterbrødre", Gunnar er gift med Hjørdis, Sigurd er gift med Dagny. Ibsen har altså lånt ættmotivet fra den norrøne litteraturen.

En annen forfatter innenfor nasjonalromantikken, Bjørnstjerne Bjørnson, som jeg allerede har nevnt i denne oppgaven, har også lagt vekt på slektens betydning i det norrøne samfunnet. I sitt verk *Sigurd Slembe* har Bjørnson understreket denne ved hjelp av en kvinneskikkelse, Frakark, som sier:

Den enkeltes evighet, som nu så meget prækes om, er mig ikke ganske viss; men der er en evighet jeg er viss på, og det er slægtens. (...) Livet er til alle sider intet annet æn kamp mellem de forskjellige slægter. (Bjørnson, s. 54)



Et viktig motiv fra *Volsunga saga* som Ibsen har brukt i skuespillet sitt, er scenen om hvor de som elsker hverandre ikke får hverandre, men en annen. Men hos Ibsen er selve grunnen forskjellig. Her, i stedet for glemselsdrikk har Ibsen brukt en mer menneskelig, og samtidig veldig karakteristisk for vikingene, grunn – vennskapen. Vennskapen er drivkraften i Sigurds opptreden. Det kan se uvirkelig og urimelig ut at når to menn, to beste venner, elsker en og samme kvinne, så kunne den ene hjelpe den andre med å vinne denne kvinnens hjerte uten tilsynelatende begripelige grunner. Men ifølge Ibsen kunne det skje i vikingtidens dager, da sed og bruk, levemåte og verdenssyn var helt forskjellige.

Når Ørnulf krever bøter for bruderanet fra Gunnar, så lover Sigurd ham alt han eier, og da sier Ørnulf: ”Brave Sigurd, det vil du gjøre for Gunnar!”. Og Sigurd svarer: ”For en fulltro venn kan ingen mann gjøre for meget” (Ibsen, 2000, s. 191). Dette bekrefter at vennskapen mellom de to hovedheltene er veldig sterk og kan være grunnen til det Sigurd gjorde for Gunnar.

Hovstad skriver om vennskapens betydning i det norrøne samfunnet:

Den (venskapen) får ein styrke og ein indre røyndom i seg som vi har vanskeleg for å skjønna. Lagnadssamnøytet mellom menn (...) sveisar dei saman og bind dei til kvarandre med sterke sjeleband. Det at den ålmenne rettstanken enno var så lite utvikla, gav og venskapen eit større spelerom. Det ubrytande tillitshøvet mellom mann og mann måtte gje vederlag for den styrken individet får frå rettsautoriteten i eit moderne rettssamfunn. Venskap gav auka trygd, men til det kom at ingen objektiv skyldnad mot ein vidare ring støyte saman med pliktene mot venen. Såleis vart både trongen til sterke venskapsband sterkare og faren for at venepliktene ville støyte saman med andre skyldnader mindre (Hovstad, s. 57).

Hávamál er det beste vitnemålet om det vennskapens etos som vikingtiden skapte, skriver Hovstad. Her hører man lite om skylden mot ætt og frende, men om vennskapen bruker skalden mange og varme ord. I sju vers (34, 41, 42, 43, 44, 118, 120) priser Hávamál vennskapet og minner om de plikter som venn har mot venn. Kvedet innprenter sterkt at vennskapet må dyrkes. ”Han (venskapen) må gjevast næring – ved vitjing, for med ris gror til og med høgt gras ein veg der ingen vankar – og ved gåver” (Hovstad, s. 57). Viktigst av

alt er å være trofast; vær derfor aldri den første til å bryte en vennskapspakt. Det er et konkret krav om trofast vennskap som får uttrykk i det kjente verset der det står at man ikke skal være venn til sin venns uvenn. I denne sammenhengen sier Ørnulf til Sigurd når han nekter å gå mot Gunnar: ”Godt; hold du sammen med mine uvenner, jeg drister meg enda til å gå mot jer alle!” (Ibsen, 2000, s. 190).

Den høyeste og inderligste formen for vennskapet var fosterbrorskapet. I *Volsunga saga*, som fra alt å dømme er hovedgrunnlaget for Ibsens verk, er det sagt at Sigurd og Gunnar ”går no med eidar i brorskap, som om dei var fødde brør” (*Soga om Voslungane*, s. 101). D.v.s, deres vennskap er nå blitt til brorskap, og de er blitt såkalte ”fosterbrødre”, et veldig karakteristisk norrønt begrep. Ibsen har lånt dette motivet direkte fra sagaen, og i hans verk *Hærmændene på Helgeland* er Sigurd og Gunnar fosterbrødre:

SIGURD. Gunnar er min fosterbror; fred og vennskap har vi svoret hinannen. Både i strid og i fredsomme kår har vi fristet lykken til hope, og han er meg kjærest av alle menn (Ibsen, 2000, s. 190).

Den sentrale konflikten, som skal få sin løsning i dramaet, har sin begynnelse for mange år siden. Det dreier seg om Sigurds og Gunnars giftermål med respektive Dagny og Hjørdis. Situasjonen ligner stort sett på den sentrale konflikten i *Volsunga saga* – Sigurds og Gunnars giftermål med respektive Gudrun og Brynhild. Ideen er at på grunn av løgn, får de to elskende ikke hverandre.

I *Hærmændene på Helgeland* er detaljene i hovedkonflikten litt forandrede, sammenliknet med islendingesagaen. Her har Hjørdis og Sigurd aldri fått vite at de hadde elsket hverandre; begge syntes at deres kjærlighet var ulykkelig. Derfor kommer det som en overraskelse for både Sigurd og Hjørdis når de blir klar over at de elsket hverandre. Men de kan ikke være lykkelige selv om deres inderlige drøm og håp har gått i oppfyllelse. “Et usalig spinn har nornen spunnet om oss to”, sier Sigurd (Ibsen, 2000, s. 215). Her bruker Ibsen et typisk norrønt begrep som er veldig innholdsrikt. Nornene er, ifølge de norrøne forestillinger, skjebnens gudinner. De bestemmer skjebnens ugjenkallelige vei. Feilen har skjedd og ingenting kan rettes, skjebnen er ubarmhjertig og konsekvensene må bæres med mot og verdighet. Men i Ibsens drama kan bare Sigurd bære den tunge byrden, den ellers sterke

Hjørdis kan, som en typisk kvinne, ikke undertrykke og avsverge sin sterke kjærlighet. “Det er nornenes råd at vi to skal holde sammen”, mener hun.

Her har altså Ibsen ikke fulgt hovedmotivet fra *Volsunga saga*, hvor Brynhild er sterkest og foretrekker å dø i stedet for å leve med skam og skjendighet, mens Sigurd er klar til å gå fra sin kone Gudrun og ta henne.

Noe typisk for sagalitteraturen var at kvinnene kunne sette krav som måtte oppfylles av den som skulle ha dem til kone. I *Volsunga saga* måtte mannen til Brynhild ri tvers igjennom ilden. I *Hærmendene på Helgeland* gjør Hjørdis det løftet at “ingen kjempe skulle eie henne til viv, unntagen den som gikk til hennes bur, drepte hvitbjørnen som der sto bundet ved døren, og bar henne bort på sine arme”. Det er nemlig storverket som Sigurd gjør på sin beste venns vegne. I Ibsens variant høres Hjørdis’ vilkår ikke så umulig og overnaturlig ut som Brynhilds “å ri gjennom ilden”, men det er i hvert fall en vanskelig oppgave som krever både mot, kraft og fryktløshet. Denne scenen i skuespillets første handling bidrar mye til skapelsen av vikingtidsmiljøet i Ibsens verk. Men her er det et motiv som Ibsen ikke har lånt fra sagaen, og det er å ”skifte ham”, som det het i den norrøne verden. I stedet for å skifte ham, d.v.s å skifte hverandres gestaler eller rettere sagt kropp, så tar Sigurd bare Gunnars hæklær på når han går til Hjørdis’ bur for å drepe hvitbjørnen for ham.

Motivet med sverdet som Sigurd plasserer mellom seg og Hjørdis når han senere overnatter hos henne, etter å ha drept bjørnen, kan man finne i *Volsunga saga*. Her har dikteren ikke endret på noe. Sverdet som ligger mellom mann og kvinne betyr at de ikke skal ha seksuell kontakt, det er et symbol på kyskheter som er av norrøn opprinnelse. Dette motivet forekommer også bl. a. i *Tristrams saga*.

Konfliktens avsløring, når Hjørdis får vite hva som egentlig har skjedd og hvordan hun er blitt lurt, har Ibsen også stort sett lånt fra stoffgrunnlaget i *Volsunga saga*. Ibsen har valgt en litt forskjellig måte å representere konfliktens utfoldelse. Her egger Hjørdis Sigurd og Gunnar til å fortelle sine djerveste bedrifter, slik at gjestene på Gunnars gilde skulle bestemme hvem som var den gjeveste mann. Men hun blander seg inn og med sine lumske og intrigante anmerkninger får hun uvillig Dagny til slutt til å fortelle sannheten om hvem som drepte hvitbjørnen og hvem som burde være hennes mann.

Hjördis, i likhet med Brynhild, liker å kle seg i hærlær og ta våpen i hånd. I *Volsunga saga* heter det om Brynhild:

Sigurd gjekk inn i skjoldborga og såg at ein mann låg og sov der med fullt hærutstyr. Han tok fyrst hjelmen av hovudet hans, og såg at det var ei kvinne. Ho hadde brynje på, og den var så fastspent som om den hadde grodd inn i kjøtet (*Soga om volsungane*, s. 82).

I Ibsens verk sier Hjördis til Dagny:

HJØRDIS. (...) men si meg, når Sigurd for i viking, og du var med, - når du hørte sverdene suse i den hvasse lek, når blodet dampet rødt på skibsdekket, - kom der så ikke over deg en utemmelig lyst efter å strides blant mennene; kledde du deg så ikke i hærlær og tok våpen i hånd?

DAGNY. Aldri! Hva tenker du på? Jeg, en kvinne?

HJØRDIS. En kvinne, en kvinne, - hm, der er ingen som vet hva en kvinne er i stand til! (Ibsen, 2000, s. 198)

Men den sterke Hjördis ligner ikke helt på sin prototyp Brynhild. I sin indre kraft og uavhengighet viser hun også litt svakhet ved å prøve å forandre realiteten. Hun vil ikke lyde skjebnen, hun vil lyde sine følelser og ønsker, hun vil følge sitt hjerte og omvelte det uforanderlige, hun vil heller leve med Sigurd enn dø. Men skjebnen er allmektig og ingenting kan påvirke dens ufravikelige veier. Sigurd er urokkelig og gir seg ikke for Hjördis' overbevisninger å forlate sin trofaste kone selv om han ikke elsker henne så inderlig. Men Hjördis gir seg ikke i det hele tatt. Når Sigurd stevner Gunnar til holmgang, sier hun: "Til holmgang i morgen? Hvem vil falle? (tier litt og utbryter derpå, som grepet av sterk beslutning) La falle hvem det vill, - Sigurd og jeg skal enda bli sammen" (Ibsen, 2000, s. 218). Her merkes den tette sammenhengen mellom livet og døden som var meget karakteristisk for det norrøne verdenssynet. Livet og døden oppfattes som to ledd i en syklus, derfor er Hjördis overbevist om at hun skal få sin ønske oppfylt og skal være sammen med den hun elsker uansett – i livet eller i døden. "... men sant var det du sa i dag, at Gunnar og Dagny sto mellom oss; bort fra dem og fra livet må vi; da kan vi bli sammen." Akkurat

denne overbevisningen til Hjørdis blir ikke oppfylt. I livet kan de ikke være sammen, og til og med i døden må de skilles. Liksom i *Volsunga saga* dør Ibsens helter, Sigurd og Hjørdis, i slutten. Det er faktisk ingen annen mulig løsning på konflikten. Men Ibsen har ikke fulgt eksakt islendingesagaens handlingsforløp. Hans Sigurd blir drept som Sigurd i *Volsunga saga*, men hans Hjørdis er her sterkere enn Brynhild, hun egger ikke noen til å drepe Sigurd, hun er sterk nok til drepe ham selv.

Her er det et motiv som forekommer i sagaen, som Ibsen ikke har lånt for sitt verk, nemlig det at i *Volsunga saga* har Sigurd fått vite sin skjebne og prøver ikke en gang å streve imot den. Han sier til den hevnjerrige Brynhild at ”det vert ikkje lenge å vente før det kvasse sverdet står i hjartet mitt” (*Soga om volsungane*, s. 113). I *Hærmændene* vet Sigurd ikke hva hans skjebne er, men han aner at det ikke vil være bra å gå til gildet på Gunnars gård, og likevel går han dit. Her har Ibsen kanskje laget en implikasjon om skjebnens ugjenkallelige veier som Sigurd følger selv om han har en dårlig følelse om det. Sigurd dør felt av Hjørdis’ bue til slutt.

Nå må Hjørdis også dø for å forene seg med sin elskede i en annen verden. Altså tar hun livet av seg, likesom Brynhild. Men det viser seg i Ibsens verk at ikke alle døde drar til samme sted etter døden. Det er ulike verdener, en for de kristne og en for hedningene. I Hjørdis’ replikker har Ibsen skildret et vakkert bilde i mytologisk ånd hvor Kristus og de gamle gudene eksisterer sammen og blir motsatt til hverandre:

HJØRDIS. (...) den hvite gud kommer nordover, ham vil jeg ikke stedes til møte med; de gamle er ikke sterke som før; - de sover, de sitter halvt som skygger; med dem vil vi strides! Ut av livet, Sigurd; jeg vil sette deg på himmelens kongestol, og selv vil jeg sitte deg nest! (Uværet bryter løs) Hør, hør, det kommer vårt følge! Kan du se de sorte jagende heste; en for meg og en for deg; (kaster buen til kinnet og skyter). Så får da den siste fred (Ibsen, 2000, s. 225).

Motsetningen mellom den gamle norrøne troen og den nye kristne troen er avspeilet hos Hjørdis- og Sigurd-skikkelsene.

HJØRDIS. (...) Sigurd, min bror, - nu hører vi hinannen til!

SIGURD. Nu mindre enn før. Her skilles våre veie; ti jeg er en kristnet mann (Ibsen, 2000, s. 225).

Det som er mest interessant for min undersøkelse er Ibsens skildring av den siste scenen, fordi det kanskje er den reneste mytologiske skildringen i hele skuespillet. I den siste scenen suser Åsgårdsreien gjennom lufta; de norrøne gudene eksisterer sammen med Kristus; men de to gudemaktene holder til i ulike verdener. Her merkes det en mytologisk oppfatning om hvordan verden er bygd – verden er ikke en helhet, det er flere verdener, der det er plass for ulike guder og guderiker. Det er et mer praktisk synspunkt – et særpreg for det mytologiske sinnet.

Og helt i slutten av skuespillet ser Hjørdis' lille sønn Egil mora si i spissen for de dødes hjemferd, "på den store hest" (Ibsen, 2000, s. 226). De ville, sterke og mektige æsene har ikke dødd ennå. De eksisterer for å minne det norske folket om seg selv og om det store og lyse vikingtidens Norge.

Jeg var allerede inne på at Ibsen ikke bare har begrenset seg til handlingen og personrelasjonene i *Volsunga saga*. Han har også flettet inn motiver fra andre deler av sagalitteraturen i sitt verk. Parallelt med konflikten mellom de to ekteparene er det også en annen utviklingslinje – Ørnulfs tragedie. Ørnulf fra Fjordene er vikingen som har slått seg ned på Island, far til Dagny og fosterfar til Hjørdis. Han søker bøter for de to kvinnene som ble røvet fra ham av Sigurd og Gunnar noen år tidligere. Det å søke bøter for bortrøvete kvinner var noe karakteristisk for samfunnet i den gamle norrøne tiden. Ørnulf har sju sønner som alle er med på toktet mot Gunnar herses gård på Helgeland. Ørnulf er skald i likhet med så mange islandske sagahelter. Og det motivet Ibsen bruker for å personifisere Ørnulf er farssorgen, som finner sin forsoning i skaldekunsten. Motivet er kjent fra *Egil Skallagrimssons saga*, hvor den berømte islandske skalden Egil Skallagrimsson, etter å ha mistet en sønn ved drukning, stenger seg inne og nekter å ta til seg mat. Hans datter Tordis greier å overtale ham til å dikte et kvad over sin døde sønn, og han lager kvadet *Sonatorrek* (*Sønnetapet*). Dermed er han i vigør igjen.

I *Hærmendene på Helgeland* er Gunnars og Hjørdis' lille sønn Egil i fare, fordi den hatefulle og hevngjerrige Kåre bonde har samlet menn og dratt sydover dit Egil er anbrakt for å være i sikkerhet. Kåre er sagt fredløs av Hjørdis, og vil ramme henne og hennes familie. Ørnulf

samler sine menn og drar etter Kåre, og i kampen mister han sine seks voksne sønner. Den syvende og yngste, Thorolf, mister han fordi Gunnar tror at Ørnulf har reist sydover for å drepe Egil, og så dreper han Thorolf til gjengjeld. Dermed har Ørnulf mistet alle sine sju sønner på en dag. Selv om Ørnulf ikke har mistet dattera si, Dagny, ser tragedien fullkommen ut. Da det blir klart at han, liksom Egil Skallagrimsson, ikke vil ta mat til seg, forstår hans pårørende at noe må gjøres, og dattera Dagny greier å overtale ham til å lage en drapa (et lengre norrønt skaldedikt) over sine døde sønner. Det gjør han, samtidig som hans menn er ferdige med å hauglegge, ifølge den gamle norrøne tradisjonen, de døde sønnene. Tanken om diktetekunstens terapeutiske funksjon har tiltalt Ibsen. I Ørnulfs reprikker lyser et annet motiv som bygger på det norrøne verdenssyn og tenkemåte. "... vi har hatt et tungt dagverk!", sier han. Drengenes "dagverk" er forståelig, de har forberedet graven til Ørnulfs sju sønner. Men Ørnulfs "dagverk", å dikte et kvad, er ikke så klar for de samtidige leserne som ikke kjenner til skaldenes levemåte. Å være skald var et yrke i 1000-tallets Norge og særlig på Island. Det å kunne dikte skaldevers har hørt med til en fornem manns dannelse (P. M. Sørensen, s. 107). Det å dikte et kvad var et tungt arbeide, der skalden måtte finne de rette ordene og formene slik at kvadets bestemte form skulle fylles på den mest passende og vakreste måten. Skaldespråket var Odins språk, skriver P. M. Sørensen. Han talte utelukkende i rim, og han uttrykte seg så veltalende og glatt at alle som hørte det fant det sant som han sa. Han og de andre æsene ble kalt diktere, og med dem begynte denne kunst i Norden (P. M. Sørensen, s. 106). Å være skald ansås som yrke som alle andre yrker, derfor er det ikke rart at Ørnulf sammenligner sitt poetiske arbeid med sine menns fysiske arbeid. Skalden Egil Skallagrimsson slutter *Arinbjarnarkviða* med å sammenligne seg selv og sitt arbeid med en arbeider som stabler en brennstabel på tunet. I *Sonatorrek* kaller Egil med et beslektet bilde det sinn som skapte diktet "ordenes tempel" og selve diktet "berømmelsens tømmer, grønnet med talens løv":

Þat berk út  
ór orðhofi  
mærdar timbr  
máli laufgat.

("Det bærer jeg ut av ordenes tempel, berømmelsens tømmer, grønnet med talens løv")  
(sitert etter P. M. Sørensen, s. 103).

Diktet forklares som både en intellektuell skapelse og en konkret språklig fremførelse, og ordene er råmateriale som dikteren former.

Utover sine andre funksjoner i skuespillet er Ørnulfs drapa et vakkert dikt, som vitner om Ibsens evne til å skrive i skaldenes stil og versmål, og å bruke begrep og forestillinger fra den norrøne mytologien. Derfor vil jeg behandle den mer detaljert. Ibsen har prøvd å bruke et av skaldekunstens hovedversmål, alliterasjonen (stavrim), som samtidig er et av de vanskeligste versemålene. 1800-tallets dikteren Ibsen har ikke helt lydt til alliterasjonens regler, men særlig i begynnelsen høres det riktig vakkert ut:

Sinn, som svær-mod stinger,  
savner Brages glede;  
sorgfull skald så såre  
kvides ved å kvede.  
(Ibsen, 2000, s. 220)

For å forstå strofens innhold måtte man ha kunnskap om hvem som er Brage. Brage er skaldeguden i norrøn mytologi. Og uttrykket “Brages glede”, som ligner på en norrøn kenning, sikter til evnen å dikte.

I diktet er ordet skjebne erstattet av “norne”, som er en betegnelse på en av gudinnene i norrøn mytologi som bestemmer menneskenes skjebne:

Harmfull norne herjet  
hårdt med verdens veie...

\*\*\*

Nidsyk norne nødig  
nektet meg sit eie,-  
drysset smertens rikdom  
over Ørnulfs veie.

\*\*\*

... en da ble min idrett:  
nornens ferd å hevne.



En da ble min gjerning:  
nornens fal å friste, -  
hun som har meg røvet  
alt – og nu det siste!  
(Ibsen, 2000, s. 221-222)

Nornen symboliserer i begynnelsen av diktet Ørnulfs dype sorg og bedrøvelse over sine døde sønner. Men i slutten lyser det håp:

Har hun alt meg røvet?  
Nei, det har hun ikke;  
tidlig fikk jon Ørnulf  
Suttungs mjød å drikke.  
(Ibsen, 2000, s. 222)

Man må kjenne til en detalj fra den norrøne mytologien for å forstå hva strofen handler om, nemlig myten om Suttungs mjød. Det er en kjent norrøn myte om mjøden som gir skaldekunnskaper eller visdom til enhver som drikker av den.

Et motiv som er veldig utbredt i den norrøne litteratur, er trolldommen. Personene i Ibsens verk er ikke trollkyndige, men Hjørdis ønsker å være det: ”Ha, hvilken lyst å sitte som heksekvinne på hvalens rygg, å ri foran snekken, vekke uvær og lokke mennene i dypet ved fagre galdrekvad!” (Ibsen, 2000, s. 199). Samme motiv om kvinner som sitter på hvaler og utfører magi i form av ”seid” og ”galder” forekommer i bl. a. *Fritjof den djerves saga* og i mange andre norrøne sagaer. I *Ynglinga saga* gir Snorre en beskrivelse av seid og dets opprinnelse. Han hevder først i kap. 4 at det var Frøya som lærte æsene seid, ettersom tradisjonen var fra vanenes verden. Videre beskriver han i kap. 7 hvordan Odin kunne ”skipti homum” (skifte ham), ”galdr” og utføre den mektigste trollkunsten av alle, ”seiðr”. Fra sagalitteraturen kommer det ellers fram at seansen ble utført ved hjelp av sang og at den seidende sto på en opphøyd plass. Galder kunne utføres under en seidseanse. Strömbäck hevder at sang eller galder er en forutsetning for at man kan kalle noe seid. Galder er altså en

slags sang som er i besittelse av magiske krefter. Vi ser en gang til at Hjørdis kanskje er eller ønsker å være trollkyndig:

HJØRDIS (*under stigende villhet*): (...) Ser du denne buesnor? Med den rammer jeg sikkert; ti jeg har galet fagre galdrekvad over den! (*legger en pil i buen der er spent*). Hør! Hør, hvor det suser høyt oppe! Det er de dødes hjemferd; jeg har hekset dem hit; - (...) (Ibsen, 2000, s. 225)

Et annet moment, som hører til og avspeiler det norrøne verdenssynet, er hevnen. Hevnen er et særpreg for det førkristne sinnet. Den er et trekk som karakteriserer vikingene og verkene som skildrer deres liv – heltesagnene og sagaene. Ifølge vikingenes verdenssyn måtte en hevnes for sine frender. Det var helt utenkelig å la et elsket menneske forbli uhevnet, dette grenset til den dypeste skam og skjensel.

Ett annet, nokså utbredt motiv i islendingesagaene som er i slekt med det ovennevnte, er kvinnen som egger sin mann, eller sine brødre eller sønner til å ta hevn. Vi finner det flere steder i *Hærmendene på Helgeland*. Et kort eksempel er Hjørdis som egger sin mann til å ta hevn når de tror at Egil er drept av Ørnulf og hans menn. Thorolf har blitt presset til å si hvor Ørnulf er reist, og det han kan fortelle om Ørnulfs ærend er ikke basert på fullstendig informasjon; Thorolf tror at faren er ute i samme ærend som Kåre bonde. Og Hjørdis trekker raskt sin konklusjon: Egil er drept.

GUNNAR (i dypeste smerte). Drept, - drept! Min lille Egil drept!

HJØRDIS (vilt). Og du – du lar ham gå! Lar Egil, din ætling, ligge uhevnet! Hver manns niding skal du være ifall - !

GUNNAR (som ute av seg selv). Et sverd, - en økse! Det er det siste bud han bringer! (griper en økse fra en av de omstående og iler ut). (Ibsen, 2000, s. 203)

Her møter vi også en forestilling, karakteristisk for vikingtiden, som krever at enhver må hevnes av sine slektinger og at det fremfor alt er kvinnen som insisterer på og egger mannen til det. På den ene siden insisterer kvinnen på ærens absolutte krav, skriver P. M. Sørensen. På den andre siden provoserer hun på denne måte den katastrofe som mannen med sin unnvikende eller kompromissøkende holdning prøver å unngå (P. M. Sørensen, s. 245). Den

hevn som settes i gang, er en sosial nødvendighet, og med mannen som kastes ut i blodhevn mot sin vilje og med tragiske konsekvenser, avsløres den destruktive siden av sagasamfunnets ideologi. Kvinnen som opphisser hevneren til dåd, framtrer grusom og hensynsløs, men grusomheten er systemets og ikke hennes. Kanskje kunne konflikten være unngått hvis hun hadde tidd, men det ville være på bekostning av æren. Kun gjennom hevnen bringes ære og status i balanse igjen (P. M. Sørensen, s. 246). Det er tydeligvis også Hjørdis' overbevisning fordi hun bestandig krever hevn. Etter at Thorolf er drept på grunn av mistanken om at hans far Ørnulf har drept lille Egil, sier Hjørdis: "Thorolf fikk sin lønn. For frenders ferd må frender lide" (Ibsen, 2000, s. 204). Dermed er hennes sønn hevnet, og hevn er det eneste som kunne gjøre hennes sinn mildere.

Blodhevn er en del av en grunnleggende norrøn forestilling, nemlig forestillingen om ættens og den enkeltes ære. Æren var et sentralt kjennetegn for det norrøne samfunnet. Den står også sentralt i dramaets etikk, og Hjørdis er den som sterkest forkynner disse idealer, skriver Vigdis Ystad.

HJØRDIS. En ting vet jeg som bør frelses først, livet siden.

THOROLF. Og det er?

HJØRDIS. Heder og rykte blant menn. (Ibsen, 2000, s. 199).

Heder og rykte betydde ære, og det var det viktigste et menneske måtte verne om og ta vare på i sitt liv; til og med døden var ikke så farlig som å tape sin ære.

I Ibsens verk finns det slike bombastiske uttrykk for æren som man f. eks. finner i Ørnulfs ord: "Aldri skal det sies meg på at jeg ga bot for ærlig drap!" (Ibsen, 2000, s. 189).

Merrill Kaplan skriver:

This is high saga style, evocative of an honor-obsessed society in which an individual's survival depended on his social worth as judged by his peers. Hjørdis is usually understood in relation to just such a society.

P. M. Sørensen skriver at islendingesagaene framstiller tallrike situasjoner hvor ærens krav setter heltene på prøve. Man kan si at det ikke er en eneste islendingesaga hvor denne

vurderingen ikke er en del av både det overordnede temaet og den enkelte episoden. Den personlige ukrenkelighet som loven forsøkte å sette regler for, er det fundamentale grunnlaget for ære, skriver Sørensen videre. For enhver mann eller kvinne gjaldt det å ikke bli krenket. Æren besto i å bevare sin integritet, eller – hvis den ble krenket – i å gjenopprette den. En lang rekke handlinger måtte uten videre betraktes som krenkelser. (P. M. Sørensen, s. 191)

Æren kommer til syne i et spill mellom menn, men det er et spill med kvinnene som tilskuere og dommere, og ofte også som iscenesettere. I vurderingen og utvekslingen av ære og status har begge kjønn hver sine roller, og forestillingen om kjønn er fundamental i individets oppfatning av egen verdi, for dets ærefølelse og dets prestisje i det helle tatt (P. M. Sørensen, s. 212).

Kvinnen har ikke egen ære, hun får den kun indirekte gjennom sin mann; men hennes æresfølelse er ikke mindre enn mannens, snarere sterkere. Og med sine ord er hun i stand til å vekke en strid, som setter menns ære, status og liv på spill (P. M. Sørensen, s. 226-227). Akkurat dette skjer da Hjørdis egger mennene på gildet å nevne sine største bedrifter. Hun insisterer på at Gunnar skal snakke om sin store dåd – hvitbjørnen han har drept – fordi det ville hedre og bære henne selv. Han nekter å gjøre det, men hun forteller det selv til slutt. Det er et forsøk på selvhevdelse man kan merke i hennes ord: ”Og nu, I gjeve menn, - hvo er djervest, Sigurd eller Gunnar?” (Ibsen, 2000, s. 201). Senere, da Ørnulf kommer tilbake med lille Egil, forteller om sine sønners død og får vite at Thorolf, hans yngste sønn også er drept, håner Hjørdis ham, og til slutt sier hun til Dagny:

HJØRDIS. (...) Hat og hevn svor jeg Ørnulf i morges; - Jøkuls drap kunne jeg glemme, alt annet, - kun ikke at han skjendet mine kår. Frilleviv kalte han meg, *er* det så, da har jeg ingen skam derav; ti Gunnar er nu mektigere enn din far; han er ypperlige og mer navnkundig enn Sigurd, din egen husbond.” (Ibsen, 2000, s. 206).

Den hevngjerrige Hjørdis har store krav på sin egen ære og vil ha hevn for alt som har krenket henne. Og hun sier at hun nå ikke trenger å skamme seg fordi hennes mann er den ypperste av alle. Her skinner også igjennom hva kvinnens ære var i det norrøne sagasamfunnet – en kvinne blir hedret gjennom sin mann. På den andre siden er det også Dagnys overbevisning; hun har også rett til å bli hedret, og ikke krenket. Derfor bestemmer

hun seg til slutt for å fortelle sannheten om den store dåden, og så sier hun: ”Hvem er *nu* den ypperste mann i laget, *min* husbond eller *din*!” (Ibsen, 2000, s. 207).

Mannens ære er avhengig av hans mandighet, og mandighet kan defineres som det motsatte av kvinnaktighet, altså det at en mann oppfører seg som en kvinne. Forutsetningen for denne symbolikk er en klart definert forskjell mellom det mandige og det kvinnelige. De to kjønn tillegges sine normer, og deres sosiale anseelse er avhengig av at de oppfyller disse normene. I alle kulturer opprettholdes en forskjell mellom det mandige og det kvinnelige ved hjelp av et tabubelagt grenseområde, og i kulturer som den norrøne, hvor kjønnsrolleforskjellen er skarpt markert, får tabuområdet en sterk symbolkraft (P. M. Sørensen, s. 213). Det er derfor krenkende når Hjørdis sier til Thorolf:

”Er det sant, Thorolf, at din far satt tre netter i kvinnestakk hos gyrven i Smalserhorn og kokte seid før han torde gå til holmgang med Jøkul?” (Ibsen, 2000, s. 202).

Det å drive med seid (en spesiell form for magi), anså man til å være noe som bare kvinner gjorde. Seid var akseptert dersom det var utført av kvinner, men ikke av menn. På bakgrunn av den filologiske betydning av ordet ”ergi” (utuktig frekkhet/umandig) som blant andre Snorre Sturlasson knytter til menns utøvelse av seid, er det slik at menn kunne utføre seid men det innebar en form for rituell kjønnsskifte eller en adferd av homoseksuell/pervers karakter. Å omtale noen som ”ergi” var en form for beskyldning som innebar stor fornærmelse og tap av ære. Å beskyldte en mann for å ha utført seid var å besudle æren til både ham selv og familien. Det var en av de alvorligste former for ”nid” (krenkelse), faktisk en like alvorlig krenkelse som drap. Ibsen har skjønt dette og latt nettopp Hjørdis uttale denne beskyldningen fordi hun har en hvass nok tunge til det og veldig lett for å skape ”ufred”. Og reaksjonen etter disse ordene er like heftig, den følger sagastilens logikk og etikk:

*(Alle reiser seg ; sterk bevegelse blant gjestene)*

GUNNAR, SIGURD og DAGNY. Hjørdis!

THOROLF. *(i høyeste forbitrelse)* (...) Den verste udåd noen mann kan øve, har du her påsagt min far! (Ibsen, 2000, s. 203)

Ibsens drama vitner, ifølge Aarseth, også om paralleller med *Laxdøla saga*. Da Hjørdis forstår at Sigurd har elsket henne, svarer hun:

HJØRDIS (med fatning). Ja, Sigurd, jeg har elsket deg, det skjønner jeg nu. Du sier jeg var taus og umild mot deg, hva kan da en kvinne bedre gjøre? Kunne jeg by min elskov frem, da var jeg deg lite verdig. Du tyktes meg stette å være den ypperligste av alle menn og så å vite deg som en annens husbond, - det voldte meg hin bitre ve som jeg ikke selv forsto (Ibsen, 2000, s. 215).

Motivet om Hjørdis' adferd har sin tilsvarende i *Laxdøla saga*, hvor Gudrun O.s.v.ivsdatter, som hadde overlevd fire ektemenn, helt til slutt i sagaen blir spurt av sin sønn hvem av sine menn hun elsket høyest. Hun svarer først med å karakterisere de fire, som har vært nokså ulike. Sønnen sier at hun ikke har svart på hans spørsmål. Da sier hun bare: "Ham var jeg verst som jeg elsket mest". Forholdet mellom Hjørdis og Sigurd har en parallell i dette forholdet fra *Laxdøla saga*, selv om Brynhild-Sigurd-forholdet også er en del av bakgrunnen. Dette paradoksale kjærlighetshatet har fascinert Ibsen, og Hjørdis-skikkelsen har en viss likhet med Furia fra *Catilina*, men også med en og annen av de senere kvinneskikkelsene i Ibsens forfatterskap, f. eks. Hedda Gabler og Irene fra *Når vi døde vågner*.

Også fra Snorres *Heimskringla* har Ibsen kunnet låne en kjent situasjon. Det er i begynnelsen av annen akt, hvor mange menn og kvinner sitter benket i Gunnars gildestue og drikker og samtaler. Hjørdis som har stor sans for kappestrid, kommer med et forslag:

Sjelden hendes det at så mange djerpe menn sitter sammen, som nu i kveld i stuen her. Godt ville det derfor sømme seg å øve den gamle morskap: La hver mann nevne sine bedrifter, så må alle dømme seg imellem, hvo der er den ypperste (Ibsen, 2000, s. 200).

Det blir til at Sigurd og Gunnar, uvillige begge to, presses til å omtale sine mest berømte dåder, og ettersom Hjørdis blander seg inn med nærgående kommentarer, kan ikke Dagny holde seg taus, som hun burde, og hele forløpet åpenbarer ting som Hjørdis ikke har visst

om, nemlig hvem det egentlig var som drepte hvitbjørnen som vokter hennes bur den gangen hun ble røvet bort fra Island. Denne mannjevningen har sin parallell i Snorres fortelling om mannjevningen mellom kongene Øystein og Sigurd Jordsalfar. Dette er en dialog-lek som lett kan gi dramaet øket temperatur, og som derfor var nærliggende å bruke for Ibsen i dette stykket.

Nå kommer jeg til spørsmålet om stilen og uttrykksmidlene i *Hærmændene på Helgeland* som er en del av temaet om det norrøne i Ibsens verk. Beyer skriver at Ibsen hadde begynt å skrive *Hærmændene på Helgeland* på vers men gikk snart over til "sagastil".

Her er det kanskje passende å gi et bilde av hva sagastil er for noe. P. M. Sørensen siterer Finnur Jónssons ord om sagaens språkbruk. Han mener at denne stil skyldes mest tradisjonen og den folkelige fortelling selv. I det norrøne skriftspråk er det karakteristisk forskjell mellom to stiltyper, som M. Nygaard har benevnt "lærd stil" og "folkelig stil" (etter P. M. Sørensen, s. 73). Den lærde stilen er ifølge Nygaard preget av latinpåvirkede setningskonstruksjoner og retoriske figurer, og den er typisk for den oversatte litteraturen og for verker som omskriver eller forutsetter utenlandsk litteratur. Den folkelige stilen er karakteristisk ved å mangle disse trekkene. Det er en stil som virker som muntlig fortellerstil; og den er typisk for den originale sagalitteraturen, for lovene og andre verker av innenlandsk opprinnelse. Denne særlige stilen har mer enn noe annet styrket den oppfatning at de skrevne islendingesagaene skulle være nedskrifter av muntlige sagaer. For denne sagastilen er karakteristiske de gjentatte ord og vendinger, den parataktiske og naturlige ordstilling, rytmen og velklangen, det undertiden ujevne og anakolutiske og den objektive holdning (P. M. Sørensen, s. 74).

Ibsen har skrevet verket i prosa som har et poetisk preg, skriver Aarseth. Strofene som er lagt inn i prosadialogen, gir klare assosiasjoner til norrøn versekunst. Et par av "kvadene" har gjennomført seks stavelser i hver verselinje, som i det vanligste skaldeversemålet, *drottkvætt*. Der enkeltstående strofer er lagt inn, er det sitert fire verselinjer (i ett tilfelle to), altså enheter som tilsvarer en norrøn halvstrofe og en *kvidling* (to linjer). Rimstavene er ikke gjennomført etter mønsteret i ett bestemt norrønt versemål, men de er likevel plassert på en måte som tyder på at Ibsen kan ha arbeidet bevisst med dette og hentet mønstre både fra oversatte skaldedikt (først og fremst i N. M. Petersens sagaoversettelser) og fra eddadikt. Det

er særlig to rimmønstre som forekommer så ofte at det ikke kan være tilfeldig. Det ene er mønsteret fra *drottkvætt* og *fornyrdislag*, der to verslinjer er bundet sammen med bokstavsrime, med en eller to rimstaver i den første verslinje og en i den andre. Her står rimstaven (hovedstaven) fremst i den andre linje, slik reglene er for *drottkvætt*:

Harmfuld Norne hærjed  
Haardt mig Verdens Veie, -

Det andre finner vi i verslinjer som rimer på seg selv, det vil si som inneholder to eller flere rimord. Her er mønsteret sistelinje i halvstrofen i eddaversemålet *ljodahått*:

Ulivssaar usalig  
Værste Vee mon volde, -

Det er en tydelig tendens til at Ibsen bruker to norrøne rimmønstre i fri kombinasjon, selv om rim mangler i noen tilfeller.

Ibsen har også gjennomført enderim i sine "skaldekvald" med rimflettingen XAXA. Det finnes et norrønt versemaal med enderim, *runhent*, men det har parrim. Rimet kan eventuelt strekke seg over en halv eller en hel strofe. Og i versemalet *hrynhent* kan enderim, både parrim og kryssrim, brukes som pynt. Ibsens vers kan også minne om *rimur*. Rimurdiktningen, som oppsto på Island først på 1300-tallet, er fortellende dikt med emner hentet fra sagaer eller ridderromaner. Ibsens firelinjede strofer med stavrim og enderim viser en formell likhet med enkelte rimurvarianter, men det er tvilsomt om dette er tilsiktet. På midten av 1800-tallet var det utgitt lite rimurdiktning, og diktningen var følgelig lite kjent i Skandinavia utenfor filologenes kretser. Rimurdiktningens eventuelle påvirkning på Ibsen er derfor høyst sannsynlig kommet indirekte gjennom oversettere – og kanskje Oehlenschläger. Ibsens intensjon kan ha vært å bruke elementer fra norrøne skalde- og eddadikt for å gi den rette tidskoloritten, skriver Aarseth. Strofene i stykket omtales også som "kvad".

Det er naturlig å se innslagene av stavrim i prosaen i *Hærmændene på Helgeland* som et stilistisk middel på linje med leksikalske lån fra norrønt og en syntaks som på enkelte punkter etterligner sagastilen (korte setninger og inversjon). Ved utstrakt bruk av inversjon er syntaksen med på å skape en språklig avstand til nåtiden, og dette brukes som stilmiddel



for å oppnå tidskoloritt. Direkte oversettelser av norrøne ord og uttrykk blir en innfallsvinkel til den norrøne tankegangen og livsoppfatningen som Ibsen ønsker å forstå og formidle.

### **Kongs-emnerne. Ibsen og det norrøne begrepet om lykken.**

Som Vigdis Ystad påpeker i sin artikkel ”Ibsen og det norrøne”, vender Ibsen seg til kongesagaen som det viktigste inspirasjonsgrunnlaget i *Kongs-emnerne*. Ideen hadde han ifølge Ystad fått ved å lese Sturla Tordssons *Håkon Håkonssons saga* fra 1265, sannsynligvis i Jacob Aalls oversettelse, og P. A. Munchs *Det norske folks historie*, bd. IV, 1857.

Etter at Ibsen har skrevet *Fru Inger til Østråt* 1857, leser han Munchs kongesagaer uten å finne noe som griper ham der. Men allerede før *Hærmændene på Helgeland* kommer ut 1858, har han forstått at sagaen har nok lyrikk, liv og skjønnhet til at den kan passe til drama og er et maleri med både lys og skygge. 1857 kom Munchs bind om borgerkrigen ut. Ibsen har da et sagastykke om Skule jarl i tankene. Det blir imidlertid fortrent av ideen til *Kjærlighetens komedie*. Men *Håkon Håkonssons saga* og tanken på Skule slipper ham ikke. Sikkert er det at Munchs bind om borgerkrigen er Ibsens kilde, men andre verk har nok også inspirert ham, blant annet Munchs *Kong Skule*. Ibsen låner en del av den, men å tale om noen større innflytelse er ikke riktig da Ibsens skikkelser er skildret og forstått på en helt annen måte enn Munchs. Bjørnson mener at Ibsen har lånt meget fra *Sigurd Slembe*, men det kan vanskelig begrunnes.

I 1863 ber studentene Ibsen med på sangerfest til Bergen. En fest hvis mål er å forkynne brorskaps, folkefrihets og samdirektighets makt i Norge. Minnetalen er viet Munch. Bjørnson taler med varme om det nasjonale Bergen og om Håkon Håkonsson, Norges beste konge, som samlet riket. Bjørnsons begeistring og tale griper Ibsen hvis skål blir drukket og hvis navn nevnt sammen med Munchs og Bjørnsons. Ibsen møter en tro og begeistring han har hatt tvil om fantes. Etter at han er kommet hjem, går det bare seks måneder før *Kongs-emnerne* er skrevet. Det viser seg da at Bjørnsons personlighet kanskje har betydd like meget som Munchs verk.

Munchs kilde til bindet er først og fremst Sturla Tordssons *Håkon Håkonssons saga*, *Sverres saga* og *Baglingesagaen* (Abrahamsen, s. 7). Ofte lar Munch sagaen selv tale, men han kan også fjerne seg helt fra den, f. eks. når det gjelder oppfattelsen av Skule. Og ofte kommer

han med personlige innskytelser og antagelser. Munchs verk blir derfor ikke så objektiv som sagaen. Men sagaens sterke talende replikker har Munch prøvd å beholde, - likeledes som oftest grunntrekkene hos menneskene i sagaen. Munch ville vekke folket så det kunne se sin styrke og sin rett, og dette lyktes. At dette var formålet med verket, bærer skikkelsene preg av. Håkon Håkonsson er sterkt idealisert, Skule derimot er negativt skildret. Munch selv likte å behandle denne epoken, og samtiden gledet seg over å bli minnet om storhetstiden under Håkon Håkonsson. Det var jo i femtiårene at folkets nasjonalfølelse gjennomgikk sin store krise.

Handlingen i *Kongs-emnerne* utspilles på begynnelsen av 1200-tallet. Det er vanlig å si at den norrøne perioden strekker seg fra ca. år 700 til år 1350. Men den norrøne religionen dominerte bare fram til år 1030. Vikingtid går over i middelalder ved midten av 1000-tallet. Innføringen av kristendommen skjedde gradvis og ikke uten motstand i Norge. Mange elementer fra de gamle oppfatningene er blitt videreført inn i den nye troen. I norrøne tider fantes det en forestilling om kongen som tydeligvis bevarer under den tidlige kristendommen i middelalderen. Det inngikk i den sakrale forestillingen om kongen at han måtte ha stor lykke, f. eks. årsveksten måtte bli bra under hans tid. Som Gro Steinsland skriver, kjennetegnes kongen av en særegen livskvalitet eller kraft som med ulike termer omtales som "lykke", på norrønt språk *hamingja* eller *gæfa*. Denne egenskapen gjør kongen "årsæl", slik at han garanterer for landets fruktbarhet. Dette finner vi eksempler på i Snorre Sturlassons *Heimskringla*, en samling av kongesagaer nedskrevne på 1220-tallet. I *Ynglingasaga* ser vi hva som skjedde med en svensk konge som ikke hadde lykken på sin side og derfor ikke var "årsæl":

Domalde tok arv etter sin far (...) I hans dager ble det sult og nød i Svitjod (...) Høvdingene holdt da råd og ble enige om at kongen deres, Domalde, måtte være skyld i uåret, og videre at de skulle blote ham for å få godt år, gå mot ham, drepe ham og fagre stallarne (offersteinene) med blodet hans. Og det gjorde de.

(Sturlasson, s. 25)

Liknende skjebne deler en annen konge:

(...) Det ble uår og sult der, og de gav kongen sin skylden, slik som svearne er vant med å gi kongen skyld for både gode år og uår. Svearne samlet da en hær, gikk mot kong Olav, slo ring rundt huset og brente ham inne. Så gav de ham til Odin og blotet ham for å få godt år.

(Sturlasson, s. 45)

Denne gamle norrøne forestillingen om kongens lykke ser vi tydelig i *Kongs-emnerne*, i kong Håkons gestalt. Skule jarl sier at ”trærne bærer to gange frukt, og fuglene ruger egg to gange hver sommer mens Håkon er konge. (...) og alle akre svinger tungt for vinden”. (Ibsen, 2000, s. 331.)

I *Håkons Håkonssons saga* er det sagt at kong Håkon var ”årsæl” – at det ble godt år i landet da han ble tatt til konge. Der finner vi den opprinnelige kilden til opplysningen om at den sommeren var så god at frukttrærne bar frukt to ganger, og ville fugler verpet to ganger. Forfatteren Sturla Tordsson gjengir her noen skaldedikt:

Så kvad Olafr Hvitaskald:

Gjeve menn med glede hilste

Det gode år da trær og fugler

To ganger bar i samme sommer,

Synlig tegn på kongens heder.

Og videre:

Da kvad Sturla i Håkonarkvida:

Trær blomstrer	da ærekjær	Hvermann så
tvende ganger	enehersker	at sol og stjerner
- tro mitt ord –	kaltes ved	hilste glad
på en sommer,	kongenavnet,	hedersnavnet
og villfugl	og hans lykke,	som ble gitt
verpet atter	lov og heder	til gjevingen
sine egg	vokse fikk	på himmelbund

i sommervarmen      fritt til topps.      havomkranset.

Den svenske forskeren på det norrøne området Folke Ström skriver at i norrøne tider betraktet man menneskets lykke eller ulykke som noe utenforliggende, noe utenfor dets eget jeg. Dette var knyttet til en skjebnetro, en tro på en immanent personlighetsmakt i mennesket. Han bekrefter at denne troen er rikt dokumentert i de islandske sagaene. Først og fremst er denne troen nettopp knyttet til begrepet *hamingja*, skriver han. Bak forestillingen om lykken ligger tanken på en kvalifisert personlighetskraft som lykkens årsak og drivkraft. Personer med en sterk *hamingja* ble lykkemenn, alt gikk dem vel og godt. En ulykkesmann ble den som savnet *hamingja*, ham hjalp verken mot eller dugelighet. (Ström, s. 204).

I *Kongs-emnerne* sier Bisp Nikolas at Håkon er den største mann fordi han er den lykkelige, hvorpå Skule jarl undrer seg:

”Håkon skulle vært skapt av et annet stoff enn meg? Være av de lykkelige? – Ja, trives ikke allting for ham? Føyer ikke allting seg til det beste når det gjelder ham?” (Ibsen, 2000, s. 331)

Vi ser at det er noe som Skule ikke har - han har ikke evnen til å være konge, han er ”skapt av et annet stoff”, det er noe han mangler:

”HÅKON. (til Skule) I har alle sinnets ypperlige gaver, kløkt og mot, I er skapt til å stå kongen nærmest men ikke til å være konge selv.” (Ibsen, 2000, s. 357)

Det som Skule manglet var det avgjørende, *hamingja* eller *gæfa* på norrønt språk, lykke. Begrepet om lykken i *Kongs-emnerne* er knyttet til to hovedaspekter.

Den første av dem er aspektet om ”tvilen”. Det er virkelig en forskjell mellom kong Håkon og Skule jarl og denne forskjellen tar også en annen dimensjon. Begrepet om lykken har også et annet aspekt – troen på seg selv. Håkon tror på seg selv, han tviler ikke og derfor har han lykken på sin side. Hertug Skule er et splittet menneske. Det er hans ærelyst og syke ambisjon, hans hovmod, som driver ham, mens Håkon fremstår som den edle og noble kongen. Skule er den som ”tviler på sin egen tvil”, som skalden Jatgeirs sier, hvorpå kong

Skule svarer: "Det tykkes meg å være døden." (Ibsen, 2000, s. 368) Og dette forutsetter virkelig og forklarer hans tragiske død i slutten av verket. Denne døden minner om det hedenske blotet som ble skjebnen for de to uheldige kongene, ifølge *Ynglingasagaen* som er blitt omtalt her. Det er folket som dreper den uheldige, tvilende på seg selv Skule, for å gjøre plass til den utvilsomt rette kongen som har lykken på sin side.

Som Vigdis Ystad skriver, er stykkets hovedproblem på det ytre plan hvem som skal bli konge i Norge – men på et dypere plan handler det om hvordan mennesket skal leve opp til sin bestemmelse; det vil si til et kall som også er knyttet opp til en historisk idè om rikets samling, i skuespillet omtalt som Håkons "kongstanke". Denne "kongstanken" er nokså populær i kongesagaene i Snorres *Heimskringla* som konsept for de norske kongene. Det er for det meste en kvinne som egger kongen til å legge under seg hele Norge. I *Harald Hårfagres saga* blir kongen hånet av en jente for at han ikke styrer over hele Norge eneveldig. Da gjør kong Harald det løfte at han aldri skal klippe eller kjemme håret sitt før han har lagt under seg hele Norge, og til slutt lykkes han med det. I *Kongs-emnerne* er "kongstanken" direkte knyttet til begrepet om lykken. Håkon tjener denne idèen, bisp Nikolas motarbeider den, mens Skule vakler for og imot. Det er Skule som blir stykkets hovedperson. Han stjeler Håkons kongstanke for å gjøre den til sin egen, men oppnår dermed det motsatte av hva idèen representerer – nemlig strid og splittelse. Bare ved frivillig å la seg hugge ned av Håkons menn kan Skule virkeliggjøre innholdet av Håkons kongstanke. Tragediens avslutning bygger på at Skules eneste mulighet til å bli ett med sine egne idealer er å gi sitt liv for at den ene, rettferdige og kårde kongen skal kunne herske i landet, den som har lykken på sin side.

Slik kommer vi til et annet aspekt ved begrepet om lykken i *Kongs-emnerne*, og nemlig - aspektet om "retten". Begrepet om lykken er direkte knyttet til spørsmålet om kongens rett. Det er kanskje nettopp Håkons lykke som til slutt overbeviser leseren at kong Håkon er den rettferdige kongen – eller kongen som har rett til å være konge. Det er ikke jernbyrdet som er mest overbevisende, men lykken som ledsager kongen gjennom hele handlingen. Hans lykke er det som beviser at han er den kongefødte:

"MARGRETE. (...) I er visselig kongefødt.

HÅKON (med liv). Ja, må ikke hver mann si det, som kommer i hug hvor vidunderlig Gud og de hellige har berget meg mot alt ondt?” (Ibsen, 2000, s. 321-322)

Håkon har retten til tronen og det erkjenner til og med Skule jarl som tviler på at han er den kongefødte:

”SKULE JARL. Håkon har retten, bisp.

BISP NIKOLAS. Han har retten, fordi han er den lykkelige; - den største lykke er den, å ha retten.” (Ibsen, 2000, s. 331)

Spørsmålet om Håkons fødselsrett til tronen preger første halvdel av dramaet, men blir i annen halvdel erstattet av den rett Håkon har som Guds utvalgte, inngitt idèen eller den såkalte kongstanke om rikets samling. Som Vigdis Ystad påpeker, skildrer *Kongs-emnerne* nemlig den utvalgte seierherre og taperen – en sammenstilling som er typisk for norrøn litteratur, der vi ofte støter på forholdet mellom lykkemannen (*gæfumadr*, *hamingjumadr* på norrønt språk) og ulykkesmannen. Ulykkesmannen manglet det avgjørende, *gæfa* på norrønt språk, lykke. Det er nettopp denne forestillingen vi finner i *Kongs-emnerne*, basert på den norrøne forestillingen i *Håkon Håkonssons saga*. Kong Håkon er ”skapt av et annet stoff”: som Gro Steinsland sier i sin bok *Den hellige kongen*, forelå det idèer i den norrøne kulturen om at herskeren var kvalitativt annerledes enn andre mennesker. Han var ikke bare *primus inter pares*, den første blant likemenn, han var ikke bare en karismatisk leder. Kongen var utgått av herskerætter som ble legitimert ved hjelp av en sakral genealogi, en hellig slektshistorie. Herskerens avstamming var derfor viktig, likeså den rette utvelgelse på tinget.

Spørsmålet om kongens rett fører oss altså til en tanke som var gjennomgående for den norrøne tiden, nemlig tanken om at kongen er av gudeætt. Kong Håkon er Guds utvalgte barn mens hertug Skule er ”Guds stebarn på jorden” (Ibsen, 2000, s.397). D.v.s. kongen har lykken ufravendt på sin side mens Skule ikke lykkes med sine forehavender. Han er helten som Gud ikke aksepterer og derfor er hans skjebne tragisk. Allerede da vi får vite at Skule ikke har lykken på sin side, at han er ”skapt av et annet stoff” enn kong Håkon, er hans skjebne forutbestemt. Den som har lykken er den som skal få seire over alle andre, fordi - som Bisp Nikolas sier - ”den lykkeligste mann er den største mann”, ”den lykkeligste er den

som gjør de største gjerninger” (Ibsen, 2000, s. 331). Tanken om at Håkon er Guds utvalgte mens Skule er Guds stebarn på jorden er det bredere perspektivet som i den norrøne tiden ble representert av tanken om at kongen var av gudeætt. Som Gro Steinsland påpeker i sin bok *Den hellige kongen*, er det særlig to trekk som virker nokså gjennomgående for det norrøne kongedømme: Forestillingen om at kongen er av gudeætt, og tanken om at han bringer lykke eller ”år”. I norrøne tider anså menneskene kongen som sakral. Kongen var arving til kongemakten ved at han nedstammet fra gudene i kraft av å være av en særskilt ætt. På bakgrunn av sin guddommelige avstamming kunne han så velges til rett hersker. Herskeren var en formidler mellom menneskene og gudene (Steinsland 2005, s. 400). Han var gudens sønn og representerte guden på tronen. Denne forestillingen videreføres tydeligvis i nordisk kristendom i middelalderen gjennom forestillingen om at kongen er Guds utvalgte – noe som vi ser i kong Håkons gestalt og som er direkte knyttet til aspektet om ”retten”. Middelalderens europeiske kongeideologi samles i begrepet *rex iustus Dei gratia*, den rettferdige kongen av Guds nåde, som salvet og kronet regjerer på den himmelske Guds vegne. Den rette kongen er Guds bilde på jorden. I norrøne kilder er denne kongeideologien fullt utfoldet i nettopp *Håkon Håkonssons saga* fra høymiddelalderen. Der er kongen hevet til guddommelige høyder, han står til og med over loven, med rett til å dømme frie mennesker til døden.

Den norrøne tanken om at kongen er av gudeætt og den kristne forestillingen om at kongen er Guds utvalgte i forhold til spørsmålet om kongens lykke, som vi møter i *Kongs-emnerne*, fører til et annet spørsmål – er begrepet om lykken av hedensk eller kristen opprinnelse? Noen forskere hevder at det norrøne konseptet om lykken er av kristen opprinnelse. Dette problemet drøfter Peter Hallberg i sin artikkel ”The Concept of *gipta-gæfa-hamingja* in Old Norse Literature”. Han omtaler verket av Walter Beatke, *Christliches Lehngut in der Sagareligion* (Berlin 1951). En av Beatkes grunner til å anta en forholdsvis sen og kristen opprinnelse av dette konseptet, skriver Hallberg, er det faktumet at ordene som uttrykker det finner man veldig sjelden eller aldri i Edda-diktene, som er mye eldre enn sagaene. Disse ordene – *gipta*, *gæfa*, *hamingja* – er sjeldne i skaldedikt også; og om de forekommer der, så er det, ifølge Beatke, bare i kristen bruk.

Hallberg er ikke overbevist av Beatkes eksempler og argumenter. Hvis konseptet om lykken iblant forekommer i en kristen sammenheng eller kontekst, så er dette ikke nødvendigvis en indikasjon på dets kristne konnotasjoner i denne sammenhengen – for ikke å si noe om en

kristen opprinnelse (Hallberg 1973, s. 144-145). Hallberg påpeker at de vedkommende ordene er ”over-representert” i direkte tale i de islandske sagaene. Om vi f. eks. tar Snorre Sturlusons *Heimskringla*, så ser vi at 26 av 45 ”lykke-ord” som *gæfa* og *hamingja*, eller 58%, forekommer i direkte tale. De fleste andre kongesagaer viser liknende proporsjoner. Sagaene om islendinger har gjennomsnittlig mer direkte tale enn kongesagaene, men også større antall ”lykke-ord” i direkte tale, 79%. Poenget med denne undersøkelsen er å vise at ”lykke-ordene” tydeligvis ikke var så kjente for sagaforfatterne selv som de var for mennesker fra tidligere århundrer som de forteller om. Med andre ord, forfatterne trodde at disse ordene hørte til en gammel tradisjon, litt forsvaket og kanskje til og med litt gammelmodig i forfatterens egen tid (Hallberg 1973, s. 151).

I sin diskusjon om ”lykke-ordene” og fremfor alt om lykken knyttet til kongene, understreker Walter Beatke omstendigheten at de fleste av disse ordene relateres til de kristne kongene Olav den hellige og Olav Tryggvason. *Olav den helliges saga* har største antall ”lykke-ord” av alle kongesagaer og den er den dominerende sagaen i *Heimskringla*. Peter Hallberg skriver videre i sin artikkel at han ikke er enig i Beatkes konklusjon om den kristne opprinnelsen av konseptet om lykken. De to kongene omtalt her ble ansett av sagaforfatterne som ideale helter som hadde god lykke på tross av deres død i slag. Det er ikke noe spesielt kristent ved konseptet om *gipta*, *gæfa* og *hamingja* her (Hallberg 1973, s. 161). Jeg er helt enig med Hallberg. Om det er et opprinnelig norrønt, eller hedensk konsept, som Hallberg hevder, så betyr det fremgang i livet, men kan være en gave fra Odin, fra Gud, eller fra noen annen makt – om det er så, hva skulle være mer naturlig enn at populære kristne konger og helter skulle ha mye av denne lykken? *Gipta*, *gæfa* og *hamingja* – på tross av at de har dype norrøne røtter, kunne utmerket passe inn i forestillingen om den kristne helten, skriver Hallberg. Dette ser vi tydelig i *Kongs-emnerne* i den kristne kong Håkons gestalt – han er Guds utvalgte og har stor lykke.

Spørsmålet om begrepet om lykken er av kristen eller hedensk opprinnelse fører til et annet, mer generelt tema – overgangen fra hedendom til kristendom i Norge og forandringene i oppfatningen om kongedømmet den fører med seg. Gro Steinsland drøfter problemet om religionsskiftet i Norge med tanke på oppfatningen om den ”sakrale” eller ”hellige” kongen. Hun skriver at ikke bare ble mentaliteten grunnleggende forandret med religionsskiftet, også maktens ideologi ble en annen (s. 12). Det er nettopp der, i kongemakten og idèene rundt



herskeren, at hun mener å finne selve brennpunktet i det drama som religionsskiftet var. Tesen som hun arbeider etter, sier at det var den førkristne kulturens sakrale kongemakt som ble brofeste for de kreftene som førte nordboene fra hedendom til kristendom.

Herskeren – enten han nå bar tittel av jarl eller konge – var et menneske med en særskilt, sakral posisjon i samfunnet. Det vil si at han på en eller annen måte var utstyrt med guddommelig makt. Sakralkongen kan tillegges nærmest guddommelig status og heves til høyder over den loven som samfunnet ellers baserer seg på. Men fordi gudene kan være lunefulle og grådige, sitter selv en sakral hersker sjelden helt trygt på tronen. Gudene kan kalle ham til seg som offer eller av andre grunner ønske ham fra livet, eller det er skjebnen som har lagt et dramatisk livsløp for ham. Sakralkongedømme i den ene eller andre formen har vært en nærmest universell foreteelse sett i et fellesmenneskelig perspektiv.

Middelalderens europeiske kristendom hadde utviklet en fullstendig ideologi om sakralkongedømmet. Ifølge denne er den rett innsatte kongen, det vil si den kongen som er rett arving og er salvet og kronet på rituelt riktig måte, et avbilde av den himmelske guden. Middelalderens konge er Guds representant på jorden. I den kristne kongeideologien er makten nærmest grenseløst legitimert gjennom guddommen selv.

Et finurlig trekk ved sakralkongedømmet er at det står i gjensidig utbytte med kulturens gudsoppfatning. Jo klarere den politiske makten er fundert på guddommakten, jo klarere går utviklingen mot et gudsbilde der Gud selv er tegnet som regjerende konge. I kristen middelalder er denne utviklingen fullkommengjort: Som representant for den himmelske monarkguden på tronen utstyrt med herskerregalier, sitter den kronete, regjerende jordiske monarken i sitt høysete, omgitt av herskerteegnene.

Ideologi behøver ikke foreligge som uttalte doktriner, men er også til stede i kulturen i form av myter og symboler. Både hedendommens myter, riter og kultus og kristendommens lære, symboler og ritualer rommer ideologi. I en overgangstid som religionsskiftet var, blir ideologien en spydspiss i endringsprosessen. Mens de to religionene hedendom og kristendom er grunnleggende forskjellige, er det likevel spor av kontinuitet i religionsskiftet fra vikingtid til middelalder. Kontinuiteten er ikke en teologisk kontinuitet fra hedensk til kristen gudstro, men heller en kontinuitet når det gjelder hersker- eller kongeideologi. Det sakrale kongedømmet som vikingtiden kjente, fungerte som bro fra hedendom til kristendom på den måten at ideer om den sakrale kongens liv, skjebne og død kunne anvendes som forståelsesramme for den kristne guden, for oppfatninger av Kristi liv og død.

Krysningspunktet mellom hedendom og kristendom er kongeideologien. Den norrøne kulturens vei til kristendommen gikk via herskermaktens ideologi (Steinsland, s. 23).

Et annet begrep fra den norrøne terminologien som forekommer i verket, er det såkalte ”jernbyrd” (norrønt: járnburdr), eller jernprøve. Det er en betegnelse på en prøve brukt i middelalderen for å finne ut om noen snakket sant. De som ble prøvd skulle bære eller gå på glohett jern. Dersom de klarte det uskadd, var det bevist at de hadde snakket sant.

Jernbyrd kunne gå for seg ved at den som påsto noe grep et stykke jern fra kokende vann og gikk ni skritt med det i hendene. Var hendene uskadd og uten brannsåre tre dager etter, hadde Gud selv gitt et tegn på at de snakket sant.

Prøven kunne eksempelvis brukes til å finne ut om en påstått kongelig arving virkelig stammet fra en konge. Blant annet skal Inga fra Varteig ha båret jern for å bevise at sønnen Håkon hadde kong Håkon Sverresson til far. Akkurat dette har Ibsen hentet fra de historiske kildene og brukt i sitt eget verk.

Nå kommer jeg til det tredje verket som jeg skal undersøke i denne oppgaven. Jeg skal bevise at Ibsen har hentet inspirasjon fra de folkelige kildene for å skape sitt drama *Gildet på Solhaug*.

### **Gildet på Solhaug. Motiver fra folkesagn og folkeviser.**

Ibsen fulgte lenge kjærligheten til de folkelige overleveringer, skriver Fredrik Paasche. Sommeren 1862 fikk han et stipend til en studiereise på Vestlandet for å samle folkeviser og eldre og yngre sagn. Han samlet mellom 70 og 80 nye folkesagn. Av viser og eventyr fant han derimot ikke mye. Men enkelte av sagnene lot han trykke i *Illustreret Nyhedsblad* (Paasche, 1908, s. 50). Ibsen var altså meget opptatt av de folkelige kildene, og han brukte dem også som inspirasjon til egen diktning. Her skal jeg påvise hans interesse og hans kjennskap til sagnene og folkevisene i forhold til hans skuespill *Gildet på Solhaug*.

Når det gjelder sagnene, var det et betydelig verk som spilte stor rolle i den nasjonalromantiske perioden i Norge. Dette verket var Fayes samling av norske folkesagn som kom ut i 1833.

I innledningen til sin utgave av samlede norske folkesagn skriver Andreas Faye:

Mig vilde det meget glæde, om denne Samling af Sagn kunde tjene vore unge Skjalde til en Slags Haandbog, og opmuntre dem til hellere at dyrke og opelske de vel ei saa glimrende, men dog friske levende Blomster, der voxe frodige blandt Norges Fjelde, end at søge baade Stof og Billeder fra fjerne og for Mængden ubekjendte Gjenstande, kort at blive mere Folkedigtere, end tilforn har været Tilfælde (Faye, s.IV).

Ibsen følger denne impulsen fra Faye; hans samling fikk stor verdi for Ibsens egen diktning, skriver Fredrik Paasche. Den ble en kilde til inspirasjon også for de andre nasjonalromantiske forfatterne i Norge. Fra sagnet om *Fjaagesundskjæmpen* tok Welhaven motivet til romansen *Koll med bilen*. Fra sagnet om *Dyre Vaa og Trollet ved Totak* til romansen *Dyre Vaa*, fra sagnet om *Kivlemøerne* til romansen *I Kivledal*. Over et lignende sagn – om *Skjelmøiarne* – skrev Andreas Munch sin romanse *Skjoldmøslaatten*. Sagnet om *Ridder Audun til Aalhus* ga Welhaven stoff til diktet *Om Ridder Audun til Aalhus* og Andreas Munch til hans historiske roman *Pigen fra Norge*. Sagnet om *Ætlinger af den gamle norske Adel* skapte Olaf Skaktavl i Ibsens *Fru Inger til Østråt*. Sagnet om Justedalsrypen går igjen i *Olaf Liljekrans*, det omarbeidede *Rypen i Justedal* (Paasche, 1908, s. 39).

I *Gildet på Solhaug* er det mange trekk som viser Fayes innflytelse. F. eks. kongens fogd som frir til Signe, heter Knut Gæsling, og dette navnet gjenfinner man i Fayes samling, skriver Paasche. Det er i sagnet om *Ridderspranget*, hvor et lokalsagn om to stridende riddermenn har forenet seg med vandresagnet om skogen som hugges ned og bæres frem av krigerne for å skjule hærens fremmarsj. Sandborridderen forfølger Valdersridderen som redder seg ved det dristige sprang over ”den skummende fjeldelv Sjoen”. Og *Sandborridderen*, sier Faye, het etter en versjon av sagnet *Knut Gæsling* (Paasche, 1908, s. 40).

Ibsen følger også fortellingen om Audun fra Hegraness i Fayes sagn om *Ridder Audun paa Aalhus*. Faye sier om sagnet at det gir rikt ”Stof til Gisninger, der fortjene at løses i en historisk Roman, hvortil tidsalderen og forholdene saa særdeles egne sig” (sitert etter

Paasche, 1908, s. 40). Det ble faktisk skrevet en historisk roman over sagnet: *Pigen fra Norge*, av Andreas Munch. Hos Welhaven har vi det som ballade. I *Gildet på Solhaug* skimter man det som en vagt utformet historisk bakgrunn for handlingen. Ibsen har satt herr Auduns historie i forbindelse med Gudmunds fredløshet. Gudmund forteller til Margit:

Du vet jeg var i de franske riker,  
da kansleren, Audun fra Hægranæs, drog  
dit fra Bergen med et fyrstelig tog,  
å føre prinsessen med svenne og piker  
og skatte til Norge som kongens brud.  
Herr Audun var så fager og prud;  
prinsessen var den livsaligste kvinne.  
Hennes øyne kunne bede den varmeste bønn, -  
de talte til hope, de hvisket i lønn.  
Hvorom? Det var svært å finne. –  
Det var seg en natt; jeg lenet meg tyst  
opp imot snekkens side;  
mine tanker stevnet mot Norges kyst  
alt med de måker hvide.  
Da hvisket to røster bak ved min rygg; -  
jeg vendte meg om; - det var ham og henne;  
de så meg ikke; jeg satt så trygg;  
dog kunne jeg begge kjenne.  
Hun så på ham med et klagelig blikk  
og hvisket: akk, derson farten gikk  
mot syd til de deilige lande,  
og var vi alene på snekken, vi to,  
da tror jeg for visst mitt hjerte fant ro,  
da brente visst ikke min panne!  
Gjenmælet herr Audun; hun svarte ham kjekk,  
svarte med ord så hete, så ville;  
jeg så hennes øyne som stjerner spille;

hun ba ham – (*avbrytende*)

Det grep meg med redsel og skrekk.

Margit: Hun ba – ?

Gudmund: Jeg for opp; i hast de forsvant;

Alene sto jeg jeg på skipets dekk; -

(*tar en liten flaske frem*)

men hvor de hadde sittet, denne jeg fant

Margit: Og den - ?

Gudmund: (*med dempet stemme*)

Den rommer en gåtefull saft; -

En dråpe derav i din uvenns beger, -

Så saktelig sykner hans livskraft,

Og intet i verden ham hjelper og læger.

(Ibsen, 2000, s. 89 – 90)

Denne giften var bestemt for kongen i Norge. Gudmund beholdt flasken og reddet kongens liv. Men Audun som visste at Gudmund kjente hans hemmelighet, anklaget ham ved hjemkomsten og voldte hans fall. Han ble erklært fredløs av kongen.

Ved stykkets slutt vender motivet tilbake (Paasche, 1908, s. 41). Etter at Bengt Gautesøn er drept, hans drapsmann, fogden, er bundet, og Gudmund og Signes kjærlighet reddet, kommer et sendebud fra kongen. Og denne mannen har følgende å si:

I kongens navn og ærend søker jeg eder, Gudmund Alfsøn. – Jeg har befaling at byde eder til gjest i kongens gård. Han skjenker eder sitt vennskap som før, og rike forleninger dertil. – Eders avindsmann, kansleren Audun Huggleiksøn er fallen. For tre dage siden mistet han hodet i Bergen. Han hadde krenket Norges dronning (Ibsen, 2000, s. 111 – 112).

Ibsen forteller historien om det utillatelige forholdet mellom herr Audun og kongens brud. Men han har ikke holdt seg strengt til kilden. Han gjentar Fayes feil når han kaller herr Audun Norges kansler, skriver Paasche (1908, s. 43). Og han lar ham miste sitt hode, selv

om Faye skriver at han ble brent eller hengt. Men Ibsen har brukt sagnet om herr Auduns kjærlighet til kongens brud.

Et annet av Fayes sagn som også fristet til romantisk diktning, er fortellingen om Kivlemøerne. Faye gjengir sagnet slik:

Lige op for Sillejords Prestegaard, bak Skarvefjeldet, ligger en liden Dal, K i v l e d a l e n; der stod i gamle Dage en Kirke. En Søndag skulle Presten holde Messe der i Kirken, men allerbedst det var, saa fik Almuen høre saa deilig en Slot udenfor, at de ikke kunde bare sig; de maatte ud og høre paa Slotten, Alle, som i Kirken var. Da de kom ud saae de tre Jenter, som gjetede Gjeterne sine borte i Steenurdene, dem var det, som gik og blæste saa vent paa Horn; - og eftersom Kirkefolkene kom ud bleve de staaende, den Ene efter Anden, som de vare fjettrede; Presten kom nok ud efter og bad dem gaae ind i Kirken igjen og lye Messen ud, men det hjalp ikke, de bleve staaende allesammen, for saa deilig en Slot syntes de aldrig de havde hørt i Verden før. Presten raabte til Gjeterjentene og bad dem standse med at blæse, og det gjorde han baade eengang og to og tre ogsaa, men de bleve ved at blæse. Saa blev Presten vred og løftede Haanden og ønskede Forbandelse over dem, fordi de lokkede Kirkefolkene ud fra Guds Huus og saa blev alle tre Gjeterjentene og hele Gjeteflokken deres til Steen med det samme (Faye, s. 229).

Ibsen gjengir denne fortellingen i delen hvor Signe sier til Margit at Gudmund kan ventes til gården. Signe forteller hvordan hun har hørt ham synge langt borte. Hun sier at hun er klar til å gå i kirken:

Det var seg årle, da klokkene klang,  
meg lystet å ride til kirke; ---  
Jeg trådte så tyst på kirkegulvet inn;  
presten sto høyt i koret;  
han sang og leste; med andakt i sinn  
lyttet menn og kvinner til ordet.  
Da hørtes en røst over fjorden blå;  
meg tyktes at alle de billeder små

vendte seg om for å lytte derpå. ---  
Det var som et dypt, et ufattelig bud  
manet meg utenfor kirkens mur  
over hei og dal, gjennom li og ur.  
Mellem hvite birke jeg lyttende skred;  
jeg vandrede fast som i drømme;  
øde sto bak meg det hellige sted;  
ti prest og kirkefolk vandrede med,  
mens det koglende kvad monne strømme.  
Det var så stille på kirkesti;  
Meg tyktes at fuglene lyttet i li,  
at lerken dalet og gjøken taug,  
og at det svarte fra fjell og haug.  
(Ibsen, 2000, s. 80)

Det er Gudmund som synger. Signe kjenner hans stemme igjen. Ibsen har på en mesterlig måte brukt det gamle sagnet, her hvor sangens og sangerens makt over hjertene skal forklares. Bare ett trekk virker litt fremmed for stykkets ellers så realistiske handling: at også naturen lytter. Dette trekket hører ikke hjemme i sagnet (Paasche, 1908, s. 47).

I *Gildet på Solhaug* finner man et annet trekk som det er vanskeligere å bestemme opprinnelsen til. Margit sier i sorgen over at hun skulle miste den elskede Gudmund:

Jeg hørte en gang om et blindfødt barn,  
som voksede opp i lek og i glede;  
moderen spant et trolldoms-garn,  
som mektede lys over øyet å sprede.  
Og barnet skuet med undrende lyst  
over berg og sjø, over dal og kyst.  
Da sviktet de konglende kunster bratt,  
og barnet gikk atter i mulm og natt;  
det var forbi med gammen og leke;  
av savn og lengsel ble kinnene bleke;

det syknede hen og levet alle dage  
i en evig, en unevnelig klage. –  
Akk, også mine øyne var blinde  
For sommerens lys og for lysets skjær –  
Men *nu* – ! Og så stenges i buret inne!  
(Ibsen, 2000, s. 106)

Dette motivet er kanskje også hentet fra Fayes samling, i et sagn som heter *Gjordemoderen*. Det handler om en kvinne som fikk vite om en salve av de underjordiske som ga henne evne til å se skjulte ting. Så forteller Faye et beslektet sagn fra en avhandling av Grimm (*Über das Wexen der Elfen in irischen Elfenmärchen*):

I Scotland havde Elferne engang bragt et nyfødt Barn ind i deres Shian, og hentede siden Moderen for at hun skulde give Barnet Die. En Dag, da hun var ene hjemme, fik hun Lyst til noget af den Salve, hvormed hun saa, at Elferne besmurte ders Øine. Hun blev imidlertid ikke færdig med mere end det ene Øiet, da Elferne igjen kom tilbage; men med dette kunde hun see alle Ting i deres sande Skikkelse; en Gave, som hun beholdt, selv efterat hun var sendt hjem igjen. En Dag saa hun i en Folketrængsel den Elfe, der havde taget hendes Barn, uagtet han var usynlig for Andre, og spurgte strax efter Barnets Befindende. Forbauset spørger Elfen hende igjen, om hun kunde see ham, og da hun, skrækket ved hans frygtelige Mine, bekjendte Sandheden, spyttter han hende i Øiet, og siden den Tid saa hun ei mere dermed (Faye, s. 34).

Likheten mellom Ibsens og Grimms fortelling er ikke så stor. Men det er urimelig at fortellingen hos Ibsen helt er dikterens egen oppfinnelse. Den ville skille seg ut fra alle de andre episke småtrekk som er blitt til en del av dramaets handling. Og når kilden skal søkes, er det tryggest å gå til Fayes samling (Paasche, 1908, s. 48). Ibsen har brukt dette bildet også andre steder, i sitt skuespill *Fru Inger til Østråt*. Der sier Eline til Nils Lykke:

Du stirret meg inn i øyet. Hva var det for en gåtefull makt der dåret meg og koglet meg inn som i et trolldoms-nett? (I *Gildet paa Solhaug* står det trolldomsg a r n, men



det er sikkert for å få rim til b a r n). --- Do gode Gud, - hvor jeg har vært blind for meg selv! --- blind for lyset og for livet, inntil du løste bindet fra mine øyne og lot meg svinge meg opp over løvtoppene (Ibsen, 2000, s. 169 – 170).

Det er samme motiv som forekommer både i *Gildet på Solhaug* og i *Fru Inger*: Margit har vært blind, Eline har vært blind. Kjærligheten spenner et trolldomsnett for deres blikk og lar dem se verden med nye øyne (Paasche, 1908, s. 48).

I slutten av dramaet er det et annet motiv som kan hende også er hentet fra Fayes samling av norske folkesagn. Margit, som har villet ta sin manns liv, vil sone sin synd ved fromhet. Hun går i St. Sunnivas kloster. Hos Faye heter det om *Rakna hin Rike*, som voldte sin manns død:

Ragna skal have levet lang Tid derefter; men om det end lykkedes hende at skjule sin Udaad og undgaae sin fortjente Straf, blev hun dog plaget af Samvittighedsnag og Tundsind. For at udsone sin Brøde byggede hun Eidsdorfs Kirke, lod lægge kostbar udhuggen Marmorsteen over sin af Fjorden opfiskede Husbonds Lig, skriftede sin Udaad i Dødens Stund, og hensov i Angest for en lang og piinlig Skjersild (Faye, s. 215).

I *Gildet på Solhaug* sier Margit:

Jeg har følt den anger, den redsel vill,  
som kommer når sjelen er satt på spill.  
Til den hellige Sunnives kloster jeg går -  
(Ibsen, 2000, s. 112)

Men her kan også andre innflytelser enn sagnets ha gjort seg gjeldende. I tidens romantiske diktning ble de ulykkelig elskende stadig anbrakt i kloster.

Når det gjelder folkevisene, har Ibsen også vist stor interesse og kjennskap til dem i dette verket. I innledningen til annen utgave av *Gildet på Solhaug* sier Ibsen:

Jeg tror nok, at det heller ikke var ganske uden betydning, at jeg just paa den tid (d.v.s 1855) beskjæftigede mig med indgaaende at studere Landstads samling av *Norske folkeviser*, der var utkommet et par aar i forveien (sitert etter Paasche, 1908, s. 19).

Kort tid etter at Ibsen hadde skrevet *Gildet paa Solhaug*, tok han for seg å omarbeide *Rypen i Justedal*, det ”nationale skuespil” som han hadde skrevet to akter av i 1850. Opprinnelig var stykket holdt i femfotet jambisk versemål som *Catilina* og Oehlenschlägers tragedier. Men nå ble det omsatt i folkevisens versemål, og det er fullt av folkevisetoner og folkevisetrekk. Det heter ikke lenger *Rypen i Justedal*, det heter *Olaf Liljekrans* etter en av de vakreste visene hos Landstad. Og her er også navneformene endret etter visens mønster. Alf og Ingierd er blitt til Alvar og Ingrid, de navnene folkevisen bruker, skriver Paasche (s. 20).

I *Gildet på Solhaug* finner man den samme forbindelsen igjen: i navn, motiver, karakterskildring, diktform, språktone. Det er et sterkt framtrædende trekk ved Margits sjelsliv at hun føler seg som bergtatt på det ensomme Solhaug ved den gamle Bengt Gautesøns side. Hun gir uttrykk for dette i en vise hun synger rett før Gudmund kommer:

Bergkongen red seg under ø;  
ville han feste den vene mø.  
Bergkongen red til herr Håkons gård;  
liden Kirsten sto ute, slo ut sitt hår.  
Bergkongen festet den vene viv;  
han spente en sølvjord omkring hennes liv.  
Bergkongen festen den liljevånd  
med femten gullringe til hver hennes hånd.  
Tre sommere gikk, og der gikk vel fem;  
Kirsten satt i berget i alle dem.  
Fem sommere gikk, og der gikk vel ni;  
liden Kirstenmså ikke solen i li.  
Dalen har blomster og fuglesang;  
i berget er det gull og en natt så lang.  
(Ibsen, 2000, s. 78-79)

Denne visen fører oss til Landstads samling som kilde. Det er visen om *Liti Kersti, som vart inkvervd* som Ibsen har brukt her. Visen om liti Kersti fins i fire varianter hos Landstad. En av dem er et nyere forsøk på å vende diktets tragedie om til lykke. Det lar liti Kersti narre bergkongen. Men de tre andre forteller meget omstendig hvordan bergkongen hentet henne inn til sin rikdom inne i berget, hvordan dvaledrikken får henne til å glemme o.s.v. (Paasche, 1908, s. 21).

I ordvalget følger Ibsen ganske nøyaktig denne folkevisen. Marit synger nettopp det som står i visen:

Bergkongen red til herr Håkons gård;  
liden Kirsten sto ute, slo ut sitt hår.

I folkevisen er det skrevet:

Bergmannen kom seg ridande i gaard,  
Liti Kersti stod ute og slog ut sit haar.  
(Landstad, s. 442)

Og videre forteller visen hvordan bergkongen ”feste” liti Kersti, ga henne rike gaver av gull og sølv og førte henne inn i berget, hvor all livets glede er slukket for henne. Selv er Margit som liti Kersti, hun sier:

Røde gullringe! Beltet om mitt liv - !  
Med gull var det bergkongen festet sin viv!  
Ve meg! Selv er jeg bergkongens brud!  
(Ibsen, 2000, s. 79 – 80)

Motivet vender tilbake i den delen hvor Margit har fått sikkerhet for at Gudmund og Signe elsker hverandre. Da forteller hun i sin sorg et eventyr om en jomfru som ville bli en adelsfrue:

Det var seg bergkongen, red han fra nord,  
kom han til gårde med gull og med svenne;  
tredje dags natten hjemad han for  
alt med sin brud, - med henne.  
I berget satt hun vel mangen sommer,  
av gullhorn kunne hun mjøden tømme,  
i dalen trives de yndigste blomster, -  
hun sanket dem kun i drømme.  
(Ibsen, 2000, s. 103)

Men Margit, selv om hun sitter i ensomhet på Solhaug, er ingen bergkongens brud og har ingen glemselsdrikk drukket. Hva motivet om glemselsdrikken gjelder, så kunne det lett bortfalle fordi fortellingen om den bergtatte i *Gildet på Solhaug* støtter seg på en annen vise hvor ingen glemselsdrikk nevnes (Paasche, 1908, s. 22). Det er visen om *Margit Hjuke, som vart inkvervd*. Det er denne visen som Margit kanskje har fått navnet sitt fra. "Stolt Margit" er en alminnelig ordforbindelse i Landstads folkevisesamling. Margit Hjuke er et tydelig forbilde for Ibsens Margit, skriver Paasche. Og selve visestoffet ligger nærmere skildringen av Solhaugs frue enn visene om liti Kersti. På kirkeveien kommer Margit Hjuke til berget:

Og som hon kom fram med bergevegg,  
da kom bergekongen med det lange kvite skegg.

Og bergkongen tukkad ein sylvforgyllte stol,  
set deg her stolt Margit, og kvil din fot!

Saa gav han hennar dei raude stakkar tvo  
og lauv uti bringa og sylvspente sko.  
Saa var hon i bergi i aarinne ni,  
Og hon fødde synir og døttrar tri.  
(Landstad, s. 452 – 453)

Linjen ”saa var hon i bergi i aarinne ni” lar Ibsen sin Margit synge om liten Kirsten. Ibsen har brukt begge folkeviser – både om liti Kersti og om Margit Hjuxe – for å skape et enhetlig drama ved å blande deres beslektede innhold sammen.

Ellers går det med Ibsens Margit på samme måte som folkevisens. Margit Hjuxe som ikke har drukket glemselsdrikk, lengter ut av berget:

Og Margit hon sat med sin handtein og spann,  
da høyrde hon Bøherads kyrkjeklokkur klang.

Og no hev eg vorid i bergi i fjortan aar,  
no lengist eg heim til min faders gaard.  
(Landstad, s. 453 – 454)

Det er imidlertid andre toner enn kirkeklokkenes klang som kaller Ibsens Margit ut av ”berget”. Ibsen fortsetter fortellingen om Margit, den ”bergtatte”, på følgende måte:

Det var seg den ungersvenn bold og god;  
vel kunne han leke på gylne strenge;  
det klang til bergets innerste rod,  
hvor hun hadde sittet så lenge.  
Så underlig ble hun til sinne derved; -  
opp sprang fjellets port som en bue;  
over dalene lå gud faders fred,  
og all den herlighet kunne hun skue.  
Det var som om nu, for første gang,  
hun var vekket til liv ved harpeklang,  
som om hun først nu forsto å finne  
den rikdom verden slutter inne.  
Og vel må I vite, hver og en,  
at den som er fengslet til fjellets sten,  
kan løses så lett ved harpelek!  
(Ibsen, 2000, s. 103 – 104)

Også dette motivet – harpens befriende makt – forekommer i folkevisene. I visen om liti Kersti kaller liti Kersti bergkongen ut av fjellet ved harpelek. Og det er to andre viser som forteller hvordan harpespillet befri dem som er kommet i nøkkens vold. Den ene visen heter *Gaute og Magnild*, og den andre – *Gudmund og Signelita* (Paasche, 1908, s. 24). De er ganske like av innhold. Både Gaute og Gudmund er erfarne harpespillere. Da nøkken raner deres brud, begynner de å spille på harpene sine:

Og Gudmund han spelad saa alle strenger brast,  
Saa havde han Signelita up i armen sin saa fast.  
(Landstad, s. 480)

Gudmund og Signelita minner om navnene på to av hovedpersonene i *Gildet på Solhaug*: Gudmund og Signe. I folkevisen redder Gudmund Signelita ved sitt harpespills makt. Men for Margit, den fangede i Ibsens diktning, er denne redningen ikke mulig. Også i *Gildet på Solhaug* skal Gudmund og Signe høre sammen. Derfor slutter Margit sitt eventyr om den bergtatte på følgende måte:

Han så henne bundet, hørte hun skrek, -  
Men han slengte sin harpe bort i en vrå,  
Heisede silkeseilet i rå,  
Stevnede over den salte sjø  
Til fremmede lande med sin festemø.  
Med meg er det ute; berget er lukket!  
Solen lyser ikke mere; alle stjerner er slukket.  
(Ibsen, 2000, s. 104)

Men Signe som har vunnet sangeren kan snakke med ord fra den gamle visen om Gudmund og Signelita. Det er i denne visen deres stilling i dramaet har sitt grunnlag. Det Signe sier til Gudmund, er selve folkevisen i ny form:

Jeg minnes vi satt ved arnens glød

En vinterkveld, - nu er det lenge siden; -  
du sang for meg om den jomfru liden  
som nøkken hadde lokket ned i sitt skjød.  
Der glemte hun bort både fader og moder;  
der glemte hun bort både søster og broder;  
hun glemte bort både himmel og jord,  
hun glemte sin gud og hvert kristent ord.  
Men tett under strande den smådreng stod;  
han var til sinne så mødig og mod;  
med kvide han slo sin harpes strenge,  
så vide det klang både lytt og lenge.  
Den jomfru liten på tjernets bunn  
våknet derved av sin tunge blund;  
nøkken måtte slippe henne ut fra sitt skjød;  
mellem liljene hen over vannet hun flød; -  
da kjente hun igjen både himmel og jord,  
da fattet hun til fulle både gud og hans ord.  
(Ibsen, 2000, s. 94-95)

Ibsen har ikke endret særlig på visens innhold. Som folkevisens Gudmund befrir Signelita av nøkkens vold på dypet og fører henne opp til lykke i den klare dagen, slik befrir den ridderlige sangeren i *Gildet på Solhaug* sin Signe fra det ubevisste livets ro og fører henne inn til den bevisste gledens rikdom.

Selve motsetningsforholdet mellom de to kvinnene, Signe og Margit, er ikke ukjent for folkevisen. I Ibsens diktning har vi det i *Catilina* (Aurelia og Furia), og det preger også *Hærmændene på Helgeland*. Denne motsetningen har også sitt forbilde i folkevisen. Motivet om to søstre som kjemper om samme mann finner man i visen *Dei tvo systar, den eine som sol, den andre som orm i jord*, og den fins i Landstads samling. Også visen om jomfru Ingebjørg handler om kampen mellom to kvinner som er beslektede. I visen står det at den ene av dem som for sin lidenskaps skyld "sit i trollebotten (d.v.s helvete) og græt fer syndinne sine" (Landstad, s. 493). Ibsens Margit reddes ikke heller fra den kommende straffen.

Meg tykkes den lykke vinner i pris  
som må kjøpes med blod, med min sjels forlis.  
(Ibsen, 2000, s. 107)

Det sier Margit da hun overveier å drepe sin mann for å bli fri. Men det er ikke noe bedre eksempel på konflikt mellom to beslektede kvinner enn i visen om kong Endel. Den handler om kong Endel som beiler til Østelin, Mettelins søsterdatter. Mettelin selv elsker kong Endel, men kongen er likegyldig mot henne:

Kong Endel han kom seg ridands i gaard,  
ute stod Mettelin, slog ut sit haar.

Velkommen kong Endel her hit til meg,  
og no hev eg bryggjad og blandad vin.

Eg er 'ki saa myked um din mjød og vin,  
eg er meire um Østelin, systerdotter di.

Høyre du kong Endel, hot eg seje deg,  
daa er det vel likar du bedlar til meg.

Eg helsar deg Mettelin tusinde takk,  
eg heve min hug inki til deg lagt.  
(Landstad, s. 578 – 579)

Mettelin går til sin søsterdatter Østelin, vekker henne med harde ord og ber henne gå og møte

kong Endel. Østelin svarer lykkelig:

Skal eg in for kong Edel gaa,  
alt det gull, eg eige, det drege eg paa.



(Landstad, s. 579)

Gudmunds mottakelse er fremstilt på liknende måte hos Ibsen. Margit snakker lenge alene med Gudmund og tilstår til slutt at hun elsker ham, men Gudmund spør ofte etter Signe. Margit svarer:

Hun kommer snart.

Hun må jo pynte seg litt for sin frende,

Og det er vel ikke gjort i en fart.

(Ibsen, 2000, s. 90)

I visen fins det et avsnitt hvor Østelin forteller Mettelin sine drømmer, og det skjer under Østelins påkledning, skriver Paasche. Østelin har drømt om solskinn og månelys og stjerner over kong Endels gård. Epletrær har bøyet seg for henne, duer har satt seg på hennes hovergjerde, sølvsmykker har ligget om hennes barm. Mettelin lytter lenge, så tyder hun alle drømmene, og alle varsler Østelins lykke ved kong Endels side (Paasche, 1908, s. 27). Nå er Østelin kledd i staselige klær. Hun går inn til kongen, og så heter det til slutt:

Og Østelin in at dynni steig –

kong Endel han totte at soli skein.

Kong Endel tok Østelin i sin arm,

han gav hennar gull gullkrona og dronningnavn.

Kong Endel han av gaarde reid

atter stod Mettelin sine hendar og vreid.

(Landstad, s. 584)

Hvis forholdet mellom Margit, Signe og Gudmund skulle ha noe forbilde, så er det nærliggende å lete etter det her i denne visen.

Et motiv som man finner igjen i Gildet paa Solhaug, er at f.eks. Margit vil være en trofast søster mot Signe (Mettelin i folkevisen tyder Østelins drømmer). Hun viker et øyeblikk

tilbake fra sitt forsøk på å vinne Gudmunds kjærlighet ved tanken på Signe og den sorgen som hun vil oppleve om hun mister Gudmund (Paasche, 1908, s. 28):

Signe, min søster - ? Henne jeg skulle  
Legge før tiden i mulde?  
Og dog - ? Hvem vet? Hun er ung ennu;  
Hun bærer ham vel ikke så dypt i sin hu.  
(Ibsen, 2000, s. 106 - 107)

Og Margit er også trofast mot Gudmund på en egen måte. Så lenge hun tror at han er mektig og rik, er hun kald og stolt mot ham, men når hun får vite at han er fredløs og hjemløs, forandrer hun seg og blir mildere. Vi finner dette motivet i folkevisen, f. eks. i visen om herre Per og stolt Margit. Når herre Per kommer til Margits gård, møter hun ham med stolte ord:

Vil du 'ki bedle, saa kan du lata vera,  
eg agtar saa litid hot slik ein vil gera!

Og det ser eg paa dit blanke sverd  
at du heve vorit i falske ferd.

Det ser eg paa din høge hatt  
at du seie aller noken mann satt.  
(Landstad, s. 590)

Men herre Per truer og lokker Margit; han lover henne store gullborger hvis hun følger med ham. Til slutt blir hun med, men reisen er lang og sørgelig (Paasche, 1908, s. 28). Hånende spør hun herre Per:

Aa høyre du herre Per, hot eg talar til deg:  
kor er no gullborginn, du lovad meg?  
(Landstad, s. 592)

Og han svarer henne:

Eg heve inki anten hus hell' jord,  
mine pening ligge paa riksmanns bord.

Eg heve inki anten aaker hell' eng,  
mine pening ligge paa riksmanns seng.

Og eg er ein fatike, fredarlaus mann,  
eg veit meg inki freden i sjau kongeland!  
(Landstad, s. 592)

Da føler Margit at hennes kjærlighet våkner; hun har plutselig så mye å gi til den fredløse:

Eg skal selje mit raude gullband  
og løyse deg freden i sjau kongeland.

Og eg skal selje min raude gullring  
og løyse deg freden atter paa ting.

Og eg skal selje min kaape blaa  
og løyse deg freden atter i aar.  
(Landstad, s. 592)

Ibsens Margit har nesten de samme ordene å si til den fredløse og forfulgte Gudmund, og med samme hengivenhet:

Hadde jeg visst at du fredløs for  
alt over strande så vide, -  
tro meg, da var det min kjæreste dag,

da du tyet inn under Solhaugs tag;  
da var det for visst min gladeste fest,  
når den fredløse meldte seg her som gjest.  
(Ibsen, 2000, s. 87)

Det dypeste momentet i visen om herre Per og stolt Margit har Ibsen imidlertid latt ligge. Da Margit har tilbudt Per sin rikdom, svarer han:

Det tikjest meg endaa vera verst  
Eg hev meg ei onno stolt jomfru fest!  
(Landstad, s. 592)

Men hennes kjærlighet er ikke avhengig av hans gjenkjærlighet eller hans troskap. Hun svarer:

Og hev du deg ei onno stolt jomfru fest  
saa vil eg vera di tenestpike nest.  
(Landstad, s. 592)

Nå har stolt Margit bestått prøven. Per svarer henne glad:

Nei du skal inki vera min tenestpike nest  
men du skal vera min kæraste best.

Stolt Margit, glaap deg litt lenger ned,  
der ser du gullborginn, eg lovad deg.  
(Landstad, s. 593)

Dette motivet om den beståtte prøven finner man ikke i Ibsens tekst.

Protesten mot et kjærlighetsløst ekteskap er derimot et motiv som fins både i folkevisene og i *Gildet på Solhaug*. Mens Margits kjærlighet ennå er sterk og forhåpningsfull, sier hun til Gudmund:

Ett må du meg lære;  
du må tyde meg grant det gamle kvedet  
som er gjort om kirken der nede.  
Det var seg en frue og dertil en svenn;  
alt så hadde de hinannen kjær.  
Den dag de bar henne til jorden hen,  
han blødete ved sitt sverd.  
Hun jordedes syd under kirkevegg,  
han stedtes i mulde i nord; -  
der trivedes fordum hverken siljer eller hegg  
alt i den viede jord; -  
men neste vår på de grave to  
der vokste de fagreste liljeblokker;  
over kirketaket så monne de gro  
og grønnes til hope både vinter og sommer.  
Kan du tyde meg det kvedet?

Gudmund:

Jeg vet ikke rett –

Margit:

Vel sant, det kan tydes på mange sett;  
men jeg tror nu den retteste mening er:  
kirken kan ei skille to som har hinannen kjær.  
(Ibsen, 2000, s. 97-98)

Det er en folkevisen som Ibsen kanskje har tatt motiver fra. Det er visen om *Bendik og Aarolilja*. Bendik synger til Aarolilja, kongens datter:

Eg tikje det, nær eg site hjaa deg,  
som eg sat uti solskin bjarte,  
nær eg og du me skyljast at  
daa rivnar i hug og hjarta.

Eg tikje det, nær eg site hjaa deg,

som eg sat uti solskin bjarte,  
nær eg og du me finnast att'  
daa gledast baad hug og hjarta.

Eg tikje saa vent um dit gule haar  
som aplanne dryp or kviste,  
sæl er den, som deg maa faa –  
Gud bedre den, som skal misse!  
(Landstad, s. 531-532)

Det er det episke som Ibsen har lånt fra denne folkevisen (Paasche, 1908, s. 31). Den forteller hvordan Bendik, kongens sven, elsker kongsdatteren:

Um dagin rid Bendik i skogen ut,  
og veider den vilde hind,  
um notti søve han hjaa jomfruga  
under det kvite lin.  
(Landstad, s. 527)

Men kongen får vite det til slutt, og Bendik blir fanget og drept. I samme stund brister Aaroliljas hjerte av sorg (Paasche, 1908, s. 32). Og så heter det videre:

Saa la' dei han Bendik sunnan fyri  
og Aarolilja nordan,  
der voks up a deires grefti  
tvo fagre liljeblomar.

Der voks up a deires grefti  
tvo fagre liljegreinar,  
dei krøkttest ihop ivir kyrkjetakit,  
der stend dei kongin til meinar.  
(Landstad, s. 530)

Det er altså en stor likhet mellom denne visen og Ibsens verk *Gildet på Solhaug*, når det gjelder motivet om de to liljebloomstene.

Også motivet om de to beilerne fins både i folkevisesamlingen og i Ibsens skuespill. Visen om Knut i Borgi handler om at liti Kersti bestormes av to beilere. Den ene er ridder Knut, den andre er ”kungars hersvein”. Også i *Gildet på Solhaug* er det to beilere – til Signe. Den ene er Gudmund Alfsøn, den andre er Knut Gæsling, ”kongens foged”. I visen heter det (der bryllupet til liti Kersti skildres):

In kom kungars hersvein  
trør han saa hart paa tilje;  
bleiknad bru’ri, i høgseti sat,  
undir rosir og liljur.

Det var kungars hersvein  
springe seg fram ivir bord,  
stakk han til unge Knut i Borgi  
saa odden i hjartat stod.  
(Landstad, s. 309-310)

I *Gildet på Solhaug* sier Margit til kongens fogd:

I må ikke lenger med skrik og med larm  
jage rundt bygden til hest og i karm;  
I må døve den gru som langveis står  
av Knut Gæslings komme til bryllupsgård.  
Høvisk må I te jer når I rider til gilde;  
øksen skal I hjemme bak stuedøren stille.  
(Ibsen, 2000, s. 76)

Det sikre slektskap mellom dramaet og folkevisene lar seg kartlegge i langt større omfang enn jeg har gjort det. Det er visse andre trekk fra folkevisen som gjennomsyrrer hele

handlingen i *Gildet på Solhaug* som jeg ikke har tatt i betraktning her. De er spredt over hele innholdet, ofte bare i noen få linjer her og der. Det er f.eks. de små antydningene om alvekvinner og huldrer som har sitt forbilde i mer enn en folkevis, men det overlater jeg til senere forskning.



## Avslutning

I denne oppgaven har jeg drøftet problematikken om den nasjonalromantiske bevegelsen innenfor litteraturen i forhold til Ibsen. Jeg har svart på noen spørsmål angående nasjonalromantikkens vesen og form, og så har jeg tatt i betraktning tre av Ibsens verker med norrønt eller folkelig emne.

Det viktigste spørsmålet jeg stilte, var problemet om hvorfor Ibsen har brukt motiver og trekk fra den norrøne litteraturen, samt fra folkesagn og folkeviser. Det var tidens mote å finne inspirasjon i verker fra den norske middelalderen og fra den norske folkeskatten. Ibsen har fulgt denne moten og bevisst skapt verker som gjenopptar norsk historie eller gamle sagn og viser. På den tiden, d.v.s mot midten av 1800-tallet, var Norge nettopp blitt en selvstendig stat, uavhengig fra Danmark. Dikterne måtte bidra til å gjenopprette en ny gullalder i Norge, basert på den gloriøse fortiden i middelalderen. De måtte skape en ny, særpreget norsk kultur, og derfor vendte de blikket tilbake til fortiden og til den genuint norske kulturskatten, som de norrøne sagaene, folkesagnene og folkevisene representerte.

Her har jeg sett på måten Ibsen lar seg inspirere av den skjulte norske kulturskatten og brukt den for å skape moderne dramaer. Jeg har sammenliknet tre av Ibsens skuespill med de tilsvarende norrøne og folkelige kildene han brukte som stoffgrunnlag. Jeg har påvist at i *Hærmændene på Helgeland* fins det en rekke innslag fra norrøn tenkemåte og etikk og drøftet dem i forhold til noen kjente norrøne sagaer. Det fins også ganske mange motiver (f.eks. navnevalget) fra *Volsunga saga*, og jeg har sammenliknet handlingen i begge verker. Når det gjelder *Kongs-emnerne*, har jeg konsentrert meg om ett norrønt begrep som forekommer i skuespillet, og nemlig begrepet om kongens lykke som stammer fra en rekke norrøne sagaer. Jeg har diskutert det begrepets opprinnelse og betydning og knyttet det til noen aspekter i verket: aspektene om "tvilen" (Skules tvil) og "retten" (kong Håkons kongerett). I *Gildet på Solhaug* har jeg oppdaget ganske mange lån fra folkesagn og folkeviser, som jeg har kartlagt og forklart. Dette er etter min mening det mest lyriske verket av Ibsen, basert på den nasjonale norske lyrikkskatten, helt i samsvar med nasjonalromantikkens ideer og prinsipper.

Nasjonalromantikken var ikke bare en litteraturbevegelse. Det var en rekke kunstnere som arbeidet for Norges kulturelle selvstendinghet innenfor maleriet, i musikken, i scenekunsten, i den historiske forskning, i språkbevegelsen og gjennom nedtegnelsen av de norske

folkeviser, folkesagn og eventyr. Jeg har skrevet om det i første delen av denne oppgaven. Jeg diskuterer også spørsmålet om nasjonalromantikken egentlig burde hete ”det nasjonale gjennombrudd” som noen forskere foreslår. Jeg kommer fram til slutningen at ”nasjonalromantikk” er det beste begrepet fordi det betegner denne lengselen til svunne tider som er så typisk romantisk.

Etterpå har jeg tatt i betraktning utviklingen av nasjonalromantikken utelukkende i litteraturen i Norge. Jeg har skrevet om hva forskjellige viktige representanter for nasjonalromantikken har skapt innenfor litteraturen.

I den neste delen har jeg påpekt hvordan Ibsen blir påvirket av den nasjonalromantiske bevegelsen. Jeg har bl.a. drøftet Ibsens forhold til de norrøne og folkelige kildene som han kaller en ”uuttømmelig gullgruve”.

Det som følger er en prøve på å forklare nasjonalromantikken i en bredere sammenheng, som en nasjonsbyggingsprosess. Wergeland har f. eks. sagt at nasjonalromantikken oppgave var å gjenfinne og gjenreise de gamle nasjonale dydene og de nasjonale særtrekk gjennom historieskrivning, gjennom litteratur og gjennom språket. Oppgaven til det nasjonalromantiske prosjektet i Norge var altså å oppdage og utforske den norske åndelige skatten. Idèen var å oppdage det skjulte, egentlige Norge. Nasjonalromantikken var en kulturnasjonalistisk bevegelse, men også til en viss grad en politisk strømning fordi den kjempet om suvereniteten til den norske staten, selv om den bare handler om den kulturelle selvstendigheten.

Gjennom denne delen av oppgaven har jeg også prøvd å gi svar på spørsmålet om hvorfor Ibsen har brukt motiver fra den norrøne litteraturen og fra folkesagn og folkeviser. Jeg har argumentert for at han gjorde det fordi det var nødvendig for å gjenoppreise den norske kulturen ved å få fram og understreke det genuint norske som disse kildene representerer, noe jeg allerede har nevnt tidligere i denne avslutningen.

Denne masteroppgaven har ikke ambisjonen å være altomfattende og uttømmende. Jeg håper at min oppgave blir en inspirasjonskilde til videre forskning på området Ibsen og nasjonalromantikken.

## Kilder

Aarseth, Asbjørn. *Henrik Ibsens skrifter. Innledninger og kommentarer*. Oslo, 2006

Abrahamsen, Aase Foss. *Historiske skikkelser i Henrik Ibsens "Kongsemnerne"*. Oslo, 1956

Alnæs, Nina. *Varulv om natten*. Oslo, 2006

Andersen, Per Thomas. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo, 2001

Beyer, Edvard. *Norges litteraturhistorie*. Oslo, 1995

Beyer, Harald og Edvard. *Norsk litteraturhistorie*. Stavanger, 1978

Bjørnson, Bjørnstjerne. *Sigurd Slembe, i: Samlede værker, II Bind*. Oslo, MCMXXXII

Bull, Francis. *Hærmændene på Helgeland, Innledning i Henrik Ibsen samlede verker, Hundreårsutgaven, bind IV*. Oslo

Bæksted, Anders. *Nordiska gudar og hjältar*. Oslo, 1988

Bø, Gudleiv. *Nationale subjekter. Ideer om nasjonalitet i Henrik Ibsens romantiske forfatterskap*. Oslo, 2000

Dahl, Willy. *Norges litteratur, Bd. 1*. Oslo, 1981

Elster, Kristian. *Illustrert norsk litteraturhistorie, Bd. 3*. Oslo, 1935

Faye, Andreas. *Norske Folke-Sagn*. Oslo, 1948

Fidjestøl/Kirkegaard/Aarnes/Aarseth/Longum/Stegane. *Norsk litteratur i tusen år*. Oslo, 1998

Hallberg, Peter. "The Concept of gipta-gæfa-hamingja in Old Norse Literature" i: *Proceedings of the first international saga conference, University of Edinburgh*. London, 1973

Hemmer, Bjørn. *Ibsen: Kunstnerens vei*. Bergen, 2003

Hettner, Herman. *Das moderne Drama*. Braunschweig, 1852

Hovstad, Johan. *Mannen og samfunnet. Studiar i norrøn etikk*. Oslo, 1943

Ibsen, Henrik. *Samlede verker*, Bind 1. Oslo, 2000

Ibsen, Henrik. *Samlede verker*, Bind XIV. Oslo, MCMXXXVII

Kaplan, Merrill. "Hedda and Hjørdis: Saga and scandal in *Hedda Gabler* and *The Vikings at Helgeland*", i: *Ibsen Studies*, vol. IV, No 1'2004

Landstad, M. B. *Norske Folkeviser*. Oslo, 1968

Linneberg, Arild. *Norsk litteraturkritikks historie*, Bd. II:1848-1870. Oslo 1992

Lynner, Ferdinand G. *Hærmendene på Helgeland: Henrik Ibsens forhold til kildene i den norrøne litteratur*. Kristiania, 1909

Munch, P. A. *Det norske folks historie*, bd. IV, 1857

Oehelenschläger, Adam. "Guldhornene". København, 1942

Paasche, Fredrik. *Gildet paa Solhaug. Ibsens nationalromantiske digtning*. Kristiania, 1908

Paasche, Fredrik. *Ibsen og nationalromantikken*. 1909

Paasche, Fredrik. *Norsk litteraturhistorie*. Bind 3. Oslo, MCMLIX

Rindal, Magnus. *Soga om volsungane*. Oslo, 1974

Rønning, Helge. *Den umulige friheten*. Oslo, 2006

Sehmsdorf, Henning. *Myte, folketradisjon og norsk litteratur*. Norsk litterær årbok, 1991

Steen, Ellisiv. *Det nasjonalhistoriske drama*. Oslo, 1974

Steinsland, Gro. *Den hellige kongen*. Oslo, 2000

Steinsland, Gro. *Norrøn religion*. Oslo, 2005

Ström, Folke. *Nordisk hedendom*. Göteborg, 1999

Strömbäck, Dag. *Sejd: Textstudier i nordisk religionshistorie*. Stockholm, 1935

Sturluson, Snorre. *Norges kongesagaer*. Oslo, 1995

Sørensen, Preben Meulengracht. *Fortælling og ære. Studier i islændingesagaerne*. Aarhus, 1993

Sørensen, Øystein. *Kampen om Norges sjel* (Norsk idehistorie, bind III). Oslo, 2001

Sørensen, Øystein. *Jakten på det norske*. Oslo, 1998

Tordsson, Sturla. *Håkon Håkonssons saga*. Oslo, 1965

Ystad, Vigdis. "Ibsen og det norrøne". Oslo, 2000

<http://www.dokpro.uio.no> – Ibsens brev, taler og artikler